El Cine Argentino Clásico

Alberto **Tricarico**





GOBIERNO
DE LA PROVINCIA
DE SAN LUIS



El Cine Argentino Clásico

Alberto Tricarico

Tricarico, Alberto
El cine argentino clásico. - 1a ed. - La Punta : Universidad de la Punta, 2013.
E-Book.

ISBN 978-987-1760-06-0

1. Cinemaografía. I. Título
CDD 778.5

Fecha de catalogación: 12/03/2013

Coordinación de contenido
Darío Calderón

Edición
Gabriel Sindoni

Selección de imágenes
Melina Manzur

Coordinación de Diseño
Rocío Juárez

1ª edición
ISBN: 978-987-1760-06-0



El Cine Argentino Clásico

Un agradecimiento muy especial para Daniela Castro, una ex alumna, por su colaboración en la revisión y corrección del texto.

Se advertía que elegía las palabras
con cuidado, que éstas no tenían
su sentido habitual,
sino que eran símbolo
de cosas más secretas.

Georges Simenon



Índice



Prólogo

Así como realizamos, recientemente, un libro de historia y crítica de cine mundial, atendiendo a cuestiones narrativas, estéticas, simbólicas e históricas, ahora se nos plantea la necesidad de hacer uno similar, pero con nuestro cine argentino. Rastreamos genealogías y nos remitimos un poco a la historia del país y su cultura, nuestra industria cinematográfica, investigando las cualidades del filme argentino a lo largo del tiempo.

La estructura del libro será similar a la anterior, con hincapié en los autores y las películas más importantes de nuestra historia, los géneros más característicos que se desarrollaron, los vaivenes de nuestra industria cinematográfica. También seguiremos los pasos de nuestra historia humana como nación y como región para encontrar algunos porqués de nuestro presente.

Nuestro cine ha tenido, entre los años treinta y sesenta, una cantidad y una calidad de filmes envidiables. Una industria próspera y una inmensa cantidad de películas hechas por los más grandes cineastas de habla hispana de los comienzos del séptimo arte hasta la fecha.

Nos proponemos realizar este trabajo desde la obra de una serie de directores que consideramos los más importantes desde el cine mudo hasta los años sesenta. Dejamos para una oportunidad futura el análisis de los últimos cuarenta y tantos años, cuando tengamos una perspectiva distinta, más distanciada.

Algunos realizadores serán tratados a partir de una película, otros desde sus temas, algunos de manera más extensa, otros más breve, algunos serán apenas nombrados. De todos los nombrados expondremos su filmografía completa al final del trabajo, de manera tal que el lector disponga de ella para poder seguir el cine de cada uno.

La idea central del trabajo es valorar una etapa de nuestra historia cultural fundamental que comienza en los años treinta y finaliza a comienzo de los sesenta. Durante este período, el cine realizado en la Argentina tuvo un valor inconmensurable, el cual el presente libro intentará describir y fundamentar.

Es de vital importancia, para el seguimiento del texto, la revisión de algunos filmes (la mayor cantidad que se pueda) que mencionaremos, para su mayor disfrute y comprensión de lo que sigue.

Alberto H. Tricarico



Introducción

El cine argentino del tiempo aquel

Creemos que es muy importante, al comienzo de este trabajo, dedicar unas palabras al cine argentino clásico en general, para destacar la consistencia del cine de entonces, el mundo estético de aquel tiempo, y las temáticas tangueras que pocos años después se unificarían en un proyecto de país, ya trunco.

El primer período del cine clásico argentino, digamos la etapa preperonista, fue signado por unos cuantos realizadores que dejaron su marca para lo que más tarde fue denominada la "Edad de oro del cine".

Autores como Manuel Romero, Francisco Mugica, Luis Moglia Barth, Carlos Hugo Christensen, Carlos Schlieper, Mario Soffici, Torres Ríos, y Luis Saslavsky, entre otros, han sentado las bases, a partir del sistema industrial de estudios, de un cine de lo mejor hecho fuera de Estados Unidos. Desde el punto de vista técnico (pensemos en el armado, la carpintería, la prolijidad, el corte, la narración toda), ninguna otra cinematografía del mundo, excepto en Hollywood, claro está, era significativamente mejor que la media de los filmes hechos en la Argentina. Todas las críticas epocales, digamos de carpintería del filme, que se le hacen hoy a cualquier filme argentino de aquel tiempo, se le pueden hacer, sin temor, a cualquier otro filme hecho en aquel tiempo fuera de los Estados Unidos.

La variedad de géneros, el nivel de los actores, las producciones que se exportaban al resto de Latinoamérica y España, las temáticas, hablan, sin más, de una industria cinematográfica fuerte, que dejó una huella muy importante en todos nosotros, aunque, hasta ahora, lamentablemente, no se ha podido continuar aquel camino.

Policiales como *"Fuera de la Ley"* (Romero, 1937), *"Con el Dedo en el Gatillo"* (Moglia Barth, 1939), *"Cita en la Frontera"* (Soffici, 1940), *"Historia de Crímenes"* (Romero, 1942), dieron la base al género y apuntalaron a dichos directores a más que fecundas obras.



LOS TRES BERRETINES – 1933, de Enrique Susini.

Las comedias políticas de Romero, como *"Mujeres que Trabajan"* (1938), *"Gente Bien"* (1939), *"Isabelita"* (1940), *"Elvira Fernández"* (1942), donde la alianza de clases daban esa síntesis cultural, social y política que años más tarde se transformó, en la historia, en el peronismo.

Cabe recordar también las comedias de Schlieper (*"Mañana me Suicido"*, 1941; "*Bruma del Riachuelo*", 1942), y Francisco Mugica (*"Margarita, Armando y su Padre"*, 1939; *"El Solterón"*, 1940; *"El Viaje"*, 1942; *"El Pijama de Adán"*, 1944) desataron un género que logró un gran desarrollo y crecimiento a lo largo de las dos décadas siguientes.

Por último, nombraremos algunos melodramas de la primera época clásica y algunos autores que acuñaron dicho género. El mismo Luis Moglia Barth (*"Una Mujer de la Calle"*, 1938), Mario Soffici (*"Besos Perdidos"*, 1942; *"Tres Hombres del Río"*, 1943; *"Celos"*, 1944), Arturo S. Mom (*"Albergue de Mujeres"*, 1945), Carlos Hugo Christensen (*"Águila Blanca"*, 1941; *"Safo"*, 1942; *"16 Años"*, 1943), el francés Pierre Chenal (*"El Muerto Falta a la Cita"*, 1945), y Ernesto Arancibia (*"Casa de Muñecas"*, 1942), fueron quienes, junto a Saslavsky (*"Puerta Cerrada"* y *"La Casa del Recuerdo"*), abrieron las puertas de lo que llamamos melodrama argentino. Género en el que más tarde se lucirán personalidades como Daniel Tinayre y Hugo Del Carril.

Una aclaración importante: nosotros vemos hoy, en el mejor de los casos, algunas copias de las películas clásicas que apenas se pueden ver y oír. Es fundamental destacar que no son las mismas copias, éstas, que las que vieron nuestros mayores (aquellos que tuvieron la suerte de ver los estrenos en cine), y que por impericia e irresponsabilidad de quienes debieron ocuparse de su estado y de sus respectivos cuidados y restauraciones, nos toca ver a nosotros las deterioradas copias (cuando no desastrosas) que circulan en cable, video o DVD. Estas películas son la base, el sustento, de lo que el cine clásico en su apogeo (1946-1955) ha logrado: ser una de las cinematografías más consistentes, más logradas y de mayor nivel estético del mundo.

Hemos nombrado filmes de autores como Luis Moglia Barth, un genial y olvidado autor que nos dio decenas de obras brillantes de diferentes géneros; el gran Francisco Mugica quien, junto con Carlos Schlieper, nos ha narrado las comedias puras más extraordinarias. También podemos nombrar a Luis César Amadori, tal vez el más irregular de todos, uno de los directores oficiales del gobierno peronista, junto a Daniel Tinayre; Arturo Mom, un oscuro director de aquella época clásica preperonista, que también se destacó como guionista y montajista; a Luis Bayón Herrera, Ernesto Arancibia, y otros.



Pedro López Lagar, trabajando para Lumiton.

El melodrama argentino

Define Faretta al melodrama argentino: *"… Nuestro cine, en su gran época clásica, logró acuñar un género, maniera o modo expresivo particular. Esta articulación expresiva implicó toda una serie de elementos adventicios que dieron lugar a una simbólica y económica singular. A este género, el melodrama argentino, lo he definido desde hace ya algunos años como una maniera –para decirlo en forma sucinta– que implica todo aquello que generalmente se predica sobre el melodrama pero con el plus de una característica esencialmente propia, 'lo fantástico potencial'. Debemos agregar que este elemento 'fantástico potencial' actúa como una especie de pesadilla inducida, cuasi alucinatorio, pero nunca –o contadas veces– opta por 'pasar al otro lado'; es decir, se aproxima y aun se instala dentro de lo onírico o feérico –y hasta se inserta en lo numinoso– pero no intenta pasar a una dimensión paralela a la cotidiana. Con algunas afortunadas excepciones ejemplares, como Los Verdes Paraísos (1947) de Carlos Hugo Christensen, donde sí se pasa a esa otra dimensión. A las que podrían sumarse, con variantes, filmes como Una Luz en la Ventana (1942) de Manuel Romero, y la apenas conocida Diez Segundos (1949) de Carlos D' Agostino y Alejandro Wehner.*

Lo mejor de esta línea estilística de nuestro cine –que es, a su vez, uno de nuestros mayores logros de nuestro arte en general– está compuesta por, entre otros, filmes como Safo (1943), Los Pulpos (1948), y Armiño Negro (1953) de Carlos Hugo Christensen; Puerta Cerrada (1939) y La Casa del Recuerdo (1940) de Luis Saslavsky; La Gata (1947) y La Secta del Trébol (1948) de Mario Soffici; y filmes algo excéntricos a su sistema –y a todos por cierto– como La Orquídea (1950) de Ernesto Arancibia, entre tantos otros, como el olvidadísimo Albergue de Mujeres (1945) de Arturo S. Mom…

Los filmes que superan sintéticamente toda la serie anterior y componen una suerte de tetralogía de obras que forman, a la vez, lo más excelso filmado por Hugo Del Carril, y por el cine argentino todo, son: La Quintrala (1954), Más allá del Olvido (1956), Culpable (1960), y Amorina (1962). De ellos, el segundo es, literalmente, el filme más grande de la historia de nuestro cine. Posiblemente junto a la impar y al parecer irrepetible –incluso para su propio director– Invasión (1969), de Hugo Santiago…" [1]

Tenemos, entonces, una forma. Un estilo. Una marera de contar que nos distingue y que en su desarrollo demostró ser una de las formas más importantes de nuestro arte. Pero el melodrama argentino es más que un género. De hecho, filmes de otros géneros han sido sin dudas atravesados por nuestro melodrama argentino dejando una huella profunda.

A este estilo hay que agregarle algunos otros condimentos para entender el gran cine de aquel tiempo. Primero, su temprana decisión industrial, siguiendo ciertos cánones universales del modelo hollywoodense. Segundo, la calidad y cantidad de artistas que se movieron alrededor del cine ya desde los años treinta y en adelante. Por otro lado, el tango, fuente infinita de inspiración argentina desde los comienzos del siglo XX y la relación íntima que mantuvo desde siempre con el cine. Y, por último, la posibilidad concreta de un proyecto de país encarnado en el primer peronismo, y en la figura del general Perón, que permitió un sólido y sostenido avance de la industria cinematográfica, como así también de otras industrias culturales en el país. Todo esto fue un cóctel fundamental para que se diera lo que finalmente se dio. Pero si bien hubo ciertos condicionantes para su desarrollo, si bien el contexto ayudó, si hasta las condiciones internacionales jugaron a favor en un determinado momento, lo fundamental, lo importante, es el arte, es la forma, es el artista y su obra. Y esto estuvo siempre alrededor de esto que llamamos ***"Melodrama Argentino"***.

Faretta dice en su libro *"La Pasión Manda"*: *"… La forma no es un contenido más echado o nacido de cualquier modo para disponerse sobre el tema a manera de adorno, símil o excipiente; la forma es la causa suficiente del hecho estético y la historia de sus variaciones es la auténtica filosofía del arte…"*[2]

Intentando ver la cosa un poco más universalmente enfocaremos el tema desde el melodrama en general, o más bien desde la condición melodramática. Escribe Ángel Faretta en *La Pasión Manda*, respecto del melodrama: *"… La movilización total puesta en marcha por la mentalidad liberal-industrial del siglo XIX se dio a la tarea de intentar neutralizar y luego diluir todo lo religioso, o reducirlo en la medida de sus necesidades; cuando no lo necesitó más procedió a borrarlo. Supuso que lo numinoso y sus formas anejas no eran más que otra pasión concluida. Pero eso 'absolutamente otro' desde luego no puede disiparse en la descripción positiva ni anularse en la reducción psicológica. Lo numinoso corrió a refugiarse o a trans-*

1 La Pasión Manda – De la condición y representación melodramáticas. Ángel Faretta. Editorial Djaen. 2009.

2 La Pasión Manda – De la condición y representación melodramáticas. Ángel Faretta. Editorial Djaen. 2009.



Exteriores en Estudios.

mutarse en varias direcciones, aunque la principal y eje de todas ellas fue lo que llamaré 'condición melodramática'…" Y más adelante: *"… El concepto del cine no solo recupera productivamente la condición melodramática sino que, una vez recuperada y curada, reenvía su nueva irradiación en un sentido polémico opuesto a aquel decimonónico que empleó 'melodrama' y sus derivados en un sentido peyorativo y defectivo. Más aún, el cine haceemerger y lleva hasta su propio límite los fermentos sacros y numinosos que contiene tal condición, volviéndolos leudantes operativos en su representación. Logra así desmontar los móviles ocultos de la doxa pedagógica liberal-positivista para que, al manifestarse develen su verdadero carácter y objetivo: el de intentar tachar, diluir, neutralizar o borrar todo lo sagrado y sus más diversas manifestaciones numinosas…".* Cerramos con una definición puntual que expresa Faretta en el mismo libro, ya a modo de definición: *"… El melodrama sería –resumido– el modo y el método de y para reconducir hasta lo trágico, aceptando en el camino de regreso las condiciones de degradación que sufrió en su diáspora contemporánea…"* [3]

3 La Pasión Manda – De la condición y representación melodramáticas. Ángel Faretta. Editorial Djaen. 2009.

El Tango

El tango fue, desde principios del siglo veinte, una de las distinciones más preciadas de nuestra territorialidad, aún en sus variantes previas. El cine clásico, digamos de 1935 a 1955, tiene como uno de sus sustentos más importantes al tango.

El tango dio al cine de entonces temáticas, canciones, bailes, ambientes. Es común que en cualquier filme argentino de aquellos años suene un tango, o se lo cante, se lo mente en su trama, o, directamente, la narración y los personajes sean tangueros, intérpretes, compositores, frustrados cantores. Es frecuente ver, en esas películas, también, paisajes, coreografías, escenografías, modales tangueros. De hecho muchos de los directores y actores de nuestro cine fueron personas relacionadas, de una manera u otra, con el tango, aún fuera del cine. Manuel Romero era compositor (tanto de la música y la letra de los tangos y canciones de sus filmes, como también de tangos fuera del cine). Temas como *"Patotero Sentimental"*, *"Polvorín"*, y *"Buenos Aires"*, entre otros son letras de Manuel Romero. También fueron compositores Luis César Amadori (*"Ventanita Florida"*) y Luis Bayón Herrera. Hugo del Carril, Tita Merello y Libertad Lamarque fueron famosos intérpretes de la época. Enrique Santos Discépolo fue una persona de tango que alternaba entre la música y el cine: compositor de tangos, actor y director de cine. Grandes ideas de nuestro cine, o al menos el punto de partida de la visión del mundo de muchos de nuestros artistas, partieron de letras de tango. Aún del mismísimo Gardel, a quien esperaba, seguramente, si no fuera por su temprana muerte trágica, una larguísima carrera en el cine.

En el tango encontramos cuestiones como la piedad, la confesión y el perdón. En el tango brilla el honor y la vergüenza. En el tango se expresa, como en ninguna otra manifestación, este tema del triángulo amoroso y la fidelidad.

En el tango hay, también, especulación filosófica, matices religiosos, dignidad y honor, y toda una gama temática que ponen al hombre, al ser humano, a la persona en situaciones que sólo el arte es capaz de resolver, o aunque sea plantear de modo certero.



Cámara de Cine de los estudios Lumiton, usada por el director Manuel Romero.

Los Estudios

Los Grandes Estudios Cinematográficos, creados en la argentina durante la década del treinta, imitaron el modelo norteamericano hollywoodense, sobre todo en lo que hace al troquelamiento de géneros que, como explicaremos, daba más libertad y seguridad de trabajo a los artistas (todo esto dicho por muchos de ellos). También podemos hacer una analogía con lo que se llamó el *starsystem* en el cine norteamericano, y su correlato en el cine nacional. Nombres como Estudios San Miguel, Argentina Sono Film, Lumiton, entre otros, son las

estructuras industriales que sonaron por aquella época y que a partir de los años cuarenta, sobre todo a partir del gobierno peronista, se hicieron más fuertes y constituyeron, hasta fines de la década del cincuenta, el gran cine de habla hispana, tal vez el mejor del mundo y de la historia en dicha lengua.

Los grandes estudios de aquel tiempo fueron: LUMITON (1931-1952); ARGENTINA SONO FILM (1933- sigue existiendo hasta hoy, con diversos cambios de manos y dueños. Lleva producidos más de 250 filmes en total); PAMPA FILM (1937-1948); EFA (Estudios Filmadores Argentinos) (1938-1953); ESTUDIOS SAN MIGUEL (1941-1954); y AAA (Artistas Argentinos Asociados) (1942-1958). Los estudios más pequeños más conocidos por aquellos días fueron: SIFAL (1934-1936); ESTUDIOS BAIRES (1941-1942); ARIES (1956-1994); INTERAMERICANA FILMS (1946-1954); EMELCO (1947-967); GENERAL BELGRANO (1951-1958); Y otros más pequeños y esporádicos.

Lumiton

Esta compañía es la que más se identificó con las producciones rápidas y precisas, con Manuel Romero como artista estrella. Lumiton es aquel estudio que promediaba las cuatro semanas de rodaje, que preproducía rápido, y también el estudio que muchos criticaban por la desprolijidad de alguno de sus productos.

Lumiton fue la primera productora de cine creada en la Argentina en 1931. La productora instaló sus estudios en Munro, partido de Vicente López, en el cordón industrial del Gran Buenos Aires. Su primera película fue *"Los Tres Berretines"* (Enrique Susini, 1933), que lanzó a Luis Sandrini como primera estrella del cine argentino, y que está considerada como fundadora del cine sonoro argentino, junto con *"¡Tango!"* (Luis Moglia Barth, 1933) de Argentina Sono Film, estrenada una semana antes.

El estudio Lumiton produjo, en total, ciento ochenta y cuatro películas, entre ellas *"La Chismosa"* (1938), primera película argentina en recibir un premio internacional (Copa de Plata del Festival de Venecia). Entre los directores destacados que se desempeñaron para Lumiton, se encuentran: Manuel Romero, Francisco Mugica y Carlos Hugo Christensen. Los Estudios Lumiton se disolvieron en 1952.

Lumiton fue fundada por Enrique Telémaco Susini, César José Guerrico, Luis Romero Carranza y Miguel Mujica. En diciembre de 1932 la empresa adquirió los estudios ubicados en Munro, partido de Vicente López, en la manzana limitada por la avenida Mitre y las calles Marconi, Ugarte y Sargento Cabral. El lugar está señalado con un monolito instalado en la Av. Mitre 2351. Actualmente los estudios han sido convertidos en museo.

Su primera película, *Los Tres Berretines*, se realizó con un presupuesto de 18.000 pesos, convirtiéndose en un éxito popular que recaudó más de un millón. Esto llevó a la empresa a contratar al director Manuel Romero. Desde su primera película, *"Noches de Buenos Aires"* (1935), Romero generó éxitos populares, a partir de un estilo que combinaba personajes y ambientes definidamente porteños. Entre sus películas más importantes se encuentran: *"La muchachada de a Bordo", "Fuera de la Ley", "La Rubia del Camino", "Mujeres que Trabajan", "Isabelita"* y *"Elvira Fernández, Vendedora de Tienda"*. El director Francisco Mujica realizó para la Lumiton sus filmes más importantes, como: *"Los Martes Orquídeas", "Así es la Vida", "Adolescencia", "El Mejor Papá del Mundo", "El Espejo"* y *"El Viaje"*. Finalmente, Carlos Hugo Christensen dio origen al cine erótico en Argentina, a la vez que produjo importantes adaptaciones de obras de grandes autores argentinos, como: *"El Inglés de los Güesos", "Los Chicos Crecen", "16 Años", "Safo", "El Ángel Desnudo"* y *"El Canto del Cisne"*. Estos fueron, sin dudas, los tres directores más importantes de este estudio, y tres de los mejores de nuestro cine en el pasado. Además de Sandrini, Lumiton lanzó otras estrellas como Mecha Ortiz, Niní Marshall y Hugo del Carril como actor.



Puestas complejas en la época de los estudios.

Argentina Sono Film

Argentina Sono Film era un estudio de cine argentino, fundado en 1933. Actualmente funciona como productora y distribuidora de cine. Luis José Moglia Barth, quien había dirigido algunas películas mudas, le propuso a Ángel Mentasti, que era un importante comerciante de películas, la realización de un largometraje sonoro con tangos en la trama. De esta propuesta nacía *Argentina Sono Film (ASF)*. *"¡Tango!"* es una cabalgata musical, es decir, una sucesión de números musicales, en que intérpretes populares, que ya eran conocidos por el público, se lucían cantando y actuando. Para la película Mentasti, contrató a Azucena Maizani, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Tita Merello, Pepe Arias, Alberto Gómez, Alicia Vignoli, Meneca Tailhade, y Juan Sarciones. También intervienen las orquestas de Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia, Edgardo Donato, Ponzio-Bazán y Juan D'Arienzo. Completa el elenco el bailarín José Osvaldo Bianquet (El Cachafaz).

Así, *"¡Tango!"* (1933) fue el primer largometraje de la Sono Film, y fue también el primero con sonido óptico del país. Algunos autores sugieren que otros filmes sonoros, usando la misma tecnología, ya estaban terminados antes de que se realizara éste, pero el hecho cierto es que fue el primero en estrenarse. Luis José Moglia Barth dirigiría ese mismo año *"Dancing"* (1933) otra película musical sobre tangos, de la que no se cuenta con copias actualmente.

La tercera producción de ASF, también dirigida por Luis José Moglia Barth, será *"Riachuelo"* (1934), que terminaría de consagrar a Luis Sandrini como estrella del

cine del momento. Este y otros estrenos fueron material de exportación, llevados a España. Dirigió también para la Sono Film: *"¡Goal!"* (1936), *"Amalia"* (1936), *"Melodías Porteñas"* (1937), *"Melgarejo"* (1937), *"El Último Encuentro"* (1938), *"Senderos de Fe"* (1938), *"Doce Mujeres"* (1939), *"Una Mujer de la Calle"* (1939), *"Con el Dedo en el Gatillo"* (1940), *"Huella"* (1940), *"Confesión"* (1940). Entre estas se destaca *"Amalia"*, la primera versión sonora de la novela argentina de José Mármol, y *"Con el Dedo en el Gatillo",* un policial de género de lo más logrado. Hacia 1935 más de un director debutaba en el sonoro realizando películas para ASF. Arturo S. Mom, que solo había dirigido en 1930 un filme mudo, debutaba en el sonido dirigiendo *"Monte criollo"* (1935) un thriller, con trabajada fotografía de Francis Boeniger (quien también había iluminado Riachuelo y volvería a trabajar para la compañía) y escenografías de Juan Manuel Concado. Volverá a dirigir para la compañía en 1936 la comedia *"Loco lindo"*.

También Mario Soffici dirigía *"Alma del bandoneón"* (1935), un melodrama musical, de tono tanguero, con Libertad Lamarque y Santiago Arrieta. Más tarde volverá a dirigir para la ASF, durante los años treinta: *"Puerto Nuevo"* (1935), *"Cadetes de San Martín"* (1936), *"Viento Norte"* (1937), *"Kilómetro 111"* (1938), *"El Viejo Doctor"* (1939) y *"Cita en la Frontera"* (1940). En sus primeros filmes no solo demostró un estilo poco común para su tiempo, sino que ya anticipaba también algunas de sus virtudes estéticas. Hacia 1935 hacía su aparición Luis César Amadori que dirigía junto a Mario Soffici, *"Puerto Nuevo"*. Amadori venía del teatro y era además crítico de espectáculos y compositor de tangos. Luego dirigiría numerosas producciones de la Sono como *"El Pobre Pérez"* (1936), *"Maestro Levita"* (1937), *"Madreselva"* (1938), *"Caminito de Gloria"* (1939) y *"El Haragán de la Familia"* (1940). Todas sus películas del período consistieron en relatos fluidos e ingeniosos, comedias sentimentales y enredos de personajes en tramas de compleja resolución. En 1940, Amadori se convertía en director de Argentina Sono Film, estudios de los que luego llegaría a poseer más del 50% de las acciones, hacia fines de los años cincuenta. Por su simpatía con el peronismo, tras su caída, se exilió en España en 1956.

Un caso muy curioso en la historia de la Sono Film, es el del director de fotografía John Alton. De nacionalidad húngara, Alton llegó a la Argentina de la mano de Enrique Susini, para trabajar en los estudios Lumiton, sin embargo, luego de *"Los Tres Berretines"*, Alton tuvo diferencias con el grupo y no trabajó más con ellos. Para la Sono trabajó junto a Moglia Barth, Soffici y Amadori, entre otros. En los cuarenta regresó a Hollywood donde se haría famoso años más tarde por su trabajo en clásicos del filme Noir y ganaría el Oscar por *"An American in Paris"* (1951) de Vincente Minnelli.

Luis Saslavsky trabajó para la Sono Film, fue convocado para dirigir a Libertad Lamarque en uno de los más recordados melodramas: *"Puerta cerrada"* (1939). En este filme también hizo la fotografía John Alton, y según algunas fuentes éste participó también de la dirección del filme. Saslavsky también dirigiría a Pepe Arias, en *"El Loco Serenata"* (1939). Su estilo supo combinar un cine de entretenimiento con una búsqueda estética novedosa. Luis Saslavsky junto a Alberto de Zavalía había fundado la SIFAL, una productora independiente que sólo produjo dos filmes: *"Crimen a las Tres"* (1934) y *"Escala en la Ciudad"* (1935), el primero de Saslavsky, el segundo de Zavalía.

Alberto de Zavalía también trabajó para la Sono, dirigiendo *"Dama de Compañía"* (1940) con Olinda Bozán, y *"La vida de Carlos Gardel"* (1939), un drama musical con Hugo del Carril interpretando a Carlos Gardel. Intelectual, culto y refinado se convirtió en uno de los realizadores esteticistas en los comienzos del cine sonoro. La temática de sus películas oscila entre lo histórico, lo popular, y algunas comedias, géneros que siempre realizó con dedicación y oficio. La empresa Argentina Sono Film sigue existiendo hoy, luego de diversos y apurados cambios de manos en su conducción. Lleva producidos y distribuidos más de 250 filmes.

Pampa Film

Esta productora fue creada para *"La Fuga"* (1937) de Luis Saslavsky, y cerrada justamente en 1948 cuando el propio Saslavsky deja el país. Albergó producciones chicas, de género, algunos productos de los que podríamos llamar clase "b". Popularizó a fines de los treinta y a principios de los cuarenta a Mario Soffici con sus primeros filmes importantes. Varios directores pasaron por Pampa Film, destacándose, entre otros, el género policial como sello del estudio. Fue considerado uno de los cinco estudios grandes de la industria cinematográfica argentina.

EFA (Estudios Filmadores Argentinos)

El EFA fue el gran estudio de comedias y, a la vez, un estudio para filmes de clase "b" filmados a la sombra de la Argentina Sono Film. Promovió entre otros al gran Carlos Schlieper desde sus primeros filmes, gran parte de su filmografía fue realizada desde EFA. Inició sus actividades en 1938, y cerró sus puertas definitivamente a fines de 1953.

Estudios San Miguel

En 1941 se fundaron los estudios San Miguel, bajo el mando de muchos inmigrantes españoles que se fueron de su país ante el predominio de Franco. De todas maneras, y con el correr de los años, esta productora tuvo un comportamiento variable e irregular, sin una modalidad o ideología única en cuento a sus temas y sus películas. Fue el quinto gran estudio de nuestro país. Y es aquel que, durante los años cuarenta, dio infinidad de oportunidades a nuevos talentos para que se desarrollaran como directores y llegaran a la fama. Los dos más importantes fueron Carlos Hugo Christensen y Hugo del Carril. Los Estudios San Miguel cerraron sus puertas a mediados de 1954 tras una crisis económica que no pudieron superar.

Aparte de los cinco grandes estudios, como ya dijimos, existieron otros más pequeños, con la misma voluntad de desarrollo y apego a la cultura. El más importante de los chicos fue sin dudas ***AAA*** (Artistas Argentinos Asociados) que produjo desde principios de 1942, y estiró su tarea productora hasta 1958. Se vio fuertemente afectado por el golpe a Perón en 1955, y lo terminó de liquidar, como a otras pequeñas productoras, las políticas culturales del nuevo gobierno, especialmente la creación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales en 1957.

Así, los grandes y pequeños estudios fueron cayendo uno a uno y, naturalmente, la industria se deshizo. Porque una industria cinematográfica fuerte es aquella sostenida por capitales privados que se dedican a hacer cine e invierten y reinvierten en el cine, capitales puestos por personas de cine, que piensan en cine, sueñan con el cine y saben de cine. No por inversores ocasionales o especuladores, y mucho menos mediante la mendicidad del Estado que se maneja por humores ideológicos, de venganza y de propaganda que, salvo en la época del primer peronismo, no hizo más que poner piedras en el camino en el desarrollo industrial cinematográfico.

La caída de los estudios, el auge de la televisión, la crisis mundial del cine, más toda una revolución en los comportamientos humanos hacia los años sesenta, hicieron que nuestro cine desapareciera, o casi. A partir de 1955, pero asentadamente desde 1962 o 1963, excepto contadísimas excepciones de directores que ya venían filmando y se encontraban en el final de sus carreras (Daniel Tinayre, Hugo del Carril, Luis Saslavsky), el resto de nuestro cine se fue a pique, y no se ha recuperado, creemos, hasta hoy. Parte de ese nuevo cine se hizo en oposición, o en contra, de nuestro gran cine clásico, como así también (típico de cierta mentalidad argentina) se hizo mirando a Europa. Y peor aún: se hizo mirando lo más craso y pobre de aquella Europa extrañada. La vuelta a casa, cada vez más imposible, podría estar en darnos cuenta (recordando a San Martín) que somos americanos.



Un poco de historia

El Proyecto de País



El joven Perón.

El 4 de junio de 1943 se desata en nuestro país una revolución encabezada por una fracción del Ejército argentino denominado G.O.U. (Grupo de Oficiales Unidos), integrado por lo mejor de nuestras fuer-

zas armadas, destacándose dentro del grupo el entonces coronel Perón. Este no fue un golpe de Estado más por varios motivos. Esta acción política vino a poner fin a un extenso período en el que una débil democracia manipulada por ciertos sectores de nuestra sociedad ya no podía hacer pie, ya que hacía largos años que no lograba solucionar prácticamente nada de lo que se había propuesto. La sociedad permanecía absolutamente aislada de las decisiones gubernamentales y políticas. El famoso fraude electoral, el deterioro social que se profundizaba con las diferentes migraciones internas y externas que desbordaban las grandes ciudades de nuestro país, básicamente Buenos Aires, más el retraso industrial y de legislación laboral, hicieron de la situación compleja de aquel momento, un marco político incontenible. Sumado a esto, la Argentina había abandonado paulatinamente, con el correr de los años y las décadas, sus más intrínsecos valores, como así también, y a la par de esto, se veían apagados nuestros profundos sentidos espirituales y religiosos. Éstos últimos, aunque de manera compleja, eran apenas sostenidos por pequeños sectores de nuestra cultura: el tango, la literatura, el ensayo de algunos de nuestros mejores críticos e historiadores, el cine, con apenas menos de una década de desarrollo industrial, pero con una fuerte injerencia ya en cuestiones morales y espirituales, como así también políticas y sociales. Tales son los casos del cine primitivo de José "el negro" Ferreyra, los primeros pasos del gran Mario Soffici, algunos filmes de Luis Moglia Barth, y por supuesto el trabajo profético de Manuel Romero.

Una de las banderas más caras a este movimiento que comenzaba sus funciones promediando 1943, fue restablecer aquellos valores perdidos u olvidados, y hacer un puente entre aquellos sectores culturales que sostenían tímidamente la nacionalidad y la sociedad entera que permanecía indiferente. Comenzaron enseguida las primeras medidas políticas que apuntaba dicho proyecto. El restablecimiento del orden, una insipiente política industrial (entre las que ya se incluía al cine como parte de una importante industria nacional), una política económica general que apuntaba más a la protección de la producción argentina y al mercado interno, una marcada política social (acá el coronel Perón se destacó especialmente para encarar su carrera política ascendente), y, entre otras cosas, fijar y persistir en la posición neutral frente a la gran guerra desarrollada desde hacía algunos años en el Viejo Continente.

En Europa se desarrollaba la Segunda Guerra Mundial, ya se inclinaba la balanza para ese momento hacia los Aliados, en contra de los países del Eje: la Alemania nazi, la Italia fascista y el Japón imperial. Los Aliados estaban conformados por los Estados Unidos (que ingresaron a la guerra por una agresión japonesa en el Pacífico en 1941), Inglaterra, la resistencia francesa, y la Unión Soviética (ya roto su pacto con los nazis de 1939). La posición de neutralidad le costó a la Argentina la enemistad de muchos de los aliados durante el final de la guerra y a comienzos de la postguerra. Inclusive en el cine, tema del que hablaremos más adelante. Recién en 1945, con la guerra ya prácticamente finalizada, Argentina declara la guerra al Eje, corriéndose de esta manera de su política neutral. Para las potencias del Norte, ya era tarde, y nuestra decisión política (esta, como tantas otras posteriores) nunca ha sido perdonada.

Este período (1943–1945) fue un preludio del primer peronismo, donde se comenzó con una obra nacional intentando reencausar un proyecto de país integral, pero a la vez se planificó: se constituyeron equipos de estudio y de trabajo, que desembocarían en los diversos lineamientos del primer gobierno del ya general Perón. Precisamente, la figura de Perón fue ganando fuerza y popularidad con el correr de los meses. Comenzó como Secretario de Trabajo y Previsión, para acumular también el Ministerio de Guerra y más tarde sumarle la Vicepresidencia de la Nación, al lado del presidente Farrell.



17 de Octubre de 1945.

El 17 de octubre de 1945 fue un día clave para entender hasta dónde se había llegado y, sobre todo, lo que vino de allí en adelante. Perón fue encarcelado el 9 de octubre de 1945 en la isla Martín García por presiones de ciertos sectores del Ejército que no concordaban con muchas de sus políticas y alianzas. Unos días antes del 17 de octubre había sido trasladado al Hospital Militar por enfermedad, y allí se hallaba el día que después terminó llamándose *"de la Lealtad"*. Por la mañana, una gran cantidad de trabajadores se movilizaron hacia la Plaza de Mayo en Buenos Aires, organizados por la CGT, a través de muchos de sus sindicatos, el Partido Laborista, y el trabajo ya incansable de Eva Duarte. Se añadió la espontaneidad de muchos que se sumaron durante el día a las columnas movilizadas. Alrededor de las 23 horas de ese día, Perón salió al balcón de la Casa Rosada, y brindó un discurso inolvidable. Ese día se creó esa relación entre el líder y su pueblo, lazo que perduró hasta la muerte de Perón, e inclusive más allá de ella.

Finalmente, el 17 de octubre de 1945, la Plaza de Mayo fue colmada por una muchedumbre que reclamaba el regreso de Perón y su restitución en todos sus puestos públicos. La indecisión del gobierno precipitó el triunfo de los partidarios de Perón, quien hizo su regreso triunfal ese mismo día. Desde el balcón de la Casa de Gobierno, y acompañado por Farrell, anunció la creación de un nuevo gobierno compuesto por partidarios suyos y su lanzamiento como candidato a las elecciones que tendrían lugar en febrero de 1946.

La movilización del 17 de octubre tuvo dos efectos inmediatos: por una parte forzó a Perón a retornar a la lucha política, y por la otra incidió en el Ejército volcando en su favor a algunos jefes militares que antes se le habían opuesto y obligando al resto a pedir su retiro o tolerar su marcha hacia la presidencia.

A partir de allí, se fijó una salida democrática donde Perón aparecía como el más nítido candidato a ocupar la presidencia de la Nación. Las elecciones se celebraron el 24 de febrero de 1946, luego de una durísima campaña electoral, donde la llamada Unión Democrática (radicales, socialistas, comunistas, liberales y otros) se encargó de difamar a Perón y al Partido Laborista, y emparentarlo injustamente con el nazismo. Perón ganó las elecciones con el 57 % de los votos en medio de una rigurosidad electiva máxima. Una de las elecciones mejores custodiadas (urnas, votos, boletas, etc.) que registra nuestra historia democrática. Perón asume el gobierno el 4 de junio de 1946.



Perón abrazando a Evita.



Perón futbolero.



Juan Domingo Perón.

De las políticas sociales del primer peronismo no hace falta decir una sola palabra. Sobre todo a partir de la figura emblemática de Eva Perón. Niñez, ancianidad, leyes, estatutos, caridad, ayuda, recreación, deportes, salud, distribución de la renta nacional, empleo, vivienda, educación, etc. Luego de más de sesenta años de penurias que parecen extenderse infinitamente, el gobierno de Perón en términos sociales es casi un bicho raro de nuestra Argentina, así como un modelo a seguir y un espejo en donde mirarse en cada decisión pública presente o futura. Es fundamental destacar que cada una de estas políticas sociales, como así también las culturales, eran sostenidas, verticalmente, por un sentido espiritual, metafísico, religioso. Sin el cual no hubieran tenido sentido. Otra vez ponemos como ejemplo el emblema de Eva Perón.

La creación de la tercera posición, la definición ideológica del movimiento, sus resortes e inspiraciones, el congreso de filosofía realizado en Mendoza en 1949, el lugar de la Argentina en el mundo, el sentido de comunidad (la comunidad organizada), las formas de organización política, su filiación clara al catolicismo, el orden jerárquico que se propuso y se llevó adelante durante la gestión, la planificación a largo plazo, los fines estratégicos, en fin: el proyecto de país. Desde allí vamos a proponer la mirada de este trabajo.

La política industrial del primer peronismo tuvo un carácter de equilibrio y desarrollo perfectamente planificado y acorde con los tiempos que se vivían y con el sentir y pensar de nuestra nación. Dentro de ellas, las industrias culturales, la promoción de nuestros artistas y de nuestro pensar, y dentro de ellas: El Cine.

Incluiremos en lo que resta de este apartado, algunas disquisiciones realizadas por Clara Kriger a partir de su trabajo: *"Cine y Peronismo"*[1], a partir de nuestra comprensión e interpretación del mismo. Por otro lado, recomendamos este libro por su calidad de investigación, por su precisión, por su inestimable aporte y esclarecimiento a muchas de las cuestiones relacionadas con nuestro tema.



Eva Perón.

El peronismo recibió una industria casi nula, y dentro de sus planes estaba crearla, cuidarla, acompañarla, sostenerla y agrandarla. Tal es lo que hizo desde un comienzo. El Estado se hizo de los servicios públicos y de las empresas nacionales estratégicas, y se dedicó

1 Cine y Peronismo. Clara Kriger. Editorial Siglo XXI. 2009.

a cuidar, respaldar y regular a las demás. El equilibrio fue el factor fundamental para tal crecimiento y desarrollo.



La alegría del general Perón.

El cine era una de las pocas industrias que funcionaba más o menos regularmente a partir de las productoras creadas en los treinta. La función del estado fue regular. Legislar sobre el naciente hecho cinematográfico, proteger (como lo hizo con todas las demás industrias nacionales), subsidiar de ser necesario, y fomentar un crédito sostenible para dichas empresas. La creación del Banco de Crédito Industrial marcó dos cosas: primero que el Gobierno asumió rápido la ecuación cine igual a industria; la segunda, que cada uno de los estudios productores (chicos, medianos, grandes) tuvo la oportunidad única en todo el siglo XX de sostenerse en la realización y distribución de películas, como así también de crecer económicamente y desarrollarse, mediante políticas a largo plazo, como empresas.

Contrariamente a lo que se supone, los dos primeros gobiernos del peronismo gastaron mucho menos dinero en el fomento del cine de lo que se gastó en los años que vinieron luego. Esta relación la podemos llevar, sin más, al presente. Sobre todo, si tenemos en cuenta la relación entre lo que se gasta y lo que se genera con ese gasto, tanto en calidad de filmes, como en cantidad, como en respuesta del público a cada una de las obras. Cuando hablamos de público, no nos referimos sólo al público local, ya que muchos de los filmes del primer peronismo eran referentes cinematográficos de todos los países de habla hispana del mundo. El Hollywood en español, como dijo alguien.

La protección de la industria cinematográfica nacional estaba dispuesta y programada en varios sentidos. Por un lado, el fomento y el crédito, por el otro, la obligatoriedad de las salas exhibidoras a proyectar un mínimo de filmes producidos en nuestro país, y por último, el incentivo protegido a la exportación de películas, que nuestra industria ya realizaba desde algunos años anteriores al gobierno peronista, pero que desde la política industrial integral que puso en marcha el Gobierno, la regulación, el sostenimiento, el apoyo, y el cuidado de los mercados externos, dio un sitio más que provechoso para que nuestros filmes (que no tenían nada que envidiarles técnica ni estéticamente a ninguna otra cinematografía, excepto la norteamericana) fueran exhibidos en casi toda Latinoamérica y en algunos países de Europa.

Ya hablamos de la importancia de los estudios productores para nuestra industria cinematográfica, como para cualquier otra. Sólo nos resta destacar, que en medio de los tumultuosos años cuarenta, y de lógicas peleas y deseos de imposición, los estudios negociaron provechosamente con el gobierno peronista de entonces, y la mayoría de ellos se encuadraron en ese proyecto de país.

El desarrollo de la actividad estuvo signado por muchas irregularidades, muchos altibajos, mucha mancha propia de la disputa por el poder. Pero se llevó a cabo un cine ejemplar, se recuperó internacionalmente, se siguió exportando, se solucionaron los problemas con el material virgen (la industria norteamericana no nos vendía después del triunfo de Perón, pero el bloqueo más que ideológico o político era porque nuestro cine ya pintaba para hacerles sombra a ellos), se filmó, nuestro cine fue visto por millones y millones de espectadores en todo el mundo, y dentro de la mirada local fue más que aceptado y aplaudido por nuestro público.

Vamos a cerrar este capítulo con algunas reflexiones acerca del texto de Clara Kriger *"Cine y Peronismo"*, dando nuestras apreciaciones en base a las rigurosas investigaciones de la autora.

Lo primero que hay que resaltar es la relación entre el Estado y el cine en nuestro país en las cuatro diferentes etapas que tomaremos a continuación. Desde comienzos del mudo hasta 1933 absolutamente nula. El estado nacional estaba ausente de cualquier cuestión artística en general, y cinematográfica en particular. Desde 1933 a 1943 se empezó a prestar un poco más de atención a la insipiente industria pero no ha sido importante el aporte estatal en estas cuestiones. Como que la industria del cine comenzó a desarrollarse sola, sin demasiado apoyo. De hecho, en 1938, el senador Sánchez Sorondo presenta un primer proyecto de ley para el cine y la regulación de la industria, y fracasa ahí mismo en el Congreso. A partir de 1941, comenzamos a tener los primeros problemas para la importación de película virgen, y el estado argentino no movió un pelo. A partir de la revolución de 1943 la cosa comenzó a cambiar de a poco. Y así mejoró sensiblemente hasta 1955, año de la caída del gobierno del general Perón. Desde 1955 en adelante, pasó lo que ya sabemos, con las carencias industriales que podemos seguir observando aún hoy. Pero detengámonos en esta tercer etapa (1943-55) que es la más fructífera y que coincide con el proyecto de país integral que se generó. Ya desde comienzos del gobierno, en el mismo año 1943, comenzó en el país un intento de industrialización. Esto es, por un lado, mantener y profundizar las industrias que ya habían comenzado a desarrollarse (por ejemplo el cine), y comenzar a incentivar la creación de nuevas formas industriales.

En 1944, el entonces coronel Perón media en un fuertísimo enfrentamiento entre productores y exhibidores, y reúne al presidente Farrell con los más importantes empresarios relacionados con el hacer cinematográfico con el fin de regular con una mirada industrial y nacional a la actividad del sector. Aquello que había quedado trunco en 1938, se empieza a activar en 1944, de lo que surge el decreto 21.344, primera ley de cine que tuvo nuestro país. Esta norma sentaba las bases para un desarrollo fuerte del cine argentino, sobre todo en el ámbito de la producción. La ley imponía un mínimo de estrenos nacionales por sala, un porcentaje fijo de alquiler de películas y una duración mínima en cartel a cada producción argentina, según ubicación geográfica y calidad de sala en cada caso.

Cuando comenzó a escasear el material virgen producto del boicot a la Argentina por su postura de neutralidad en la Segunda Guerra Mundial, el país perdió parte de sus mercados exteriores para la exportación de películas. Dichos mercados los ganó el joven cine mexicano. A partir de la finalización de la guerra (mediados de 1945) y por muchas de las negociaciones realizadas por el gobierno argentino, el tema comenzó a encontrar vías de solución, y desde allí nuestro cine comenzó a recuperarse, tanto desde el punto de vista financiero de la producción como en lo referente a los mercados externos.

En 1947 se crea por ley el Banco de Crédito Industrial para el cine, con el fin de financiar a las empresas productoras (grandes, medianas y chicas), con tasas de interés bajísimas. Dicho banco se mantuvo con una actividad creciente hasta la caída del gobierno en

1955. El gobierno militar que siguió a Perón lo disolvió apenas asumió sus funciones.

Lo que se llaman vulgarmente como normativas de censura (que, en realidad, eran de autocensura) no se apartaron de los cánones de la época. Vistos hoy parecen antiguos, conservadores y moralistas, pero si bien en parte lo eran (y muchas pautas no estarían para nada mal hoy), estaban acordes con la media mundial respecto a la actividad del cine. Todos los países productores de filmes tenían algún tipo de código (a veces tácito) que se basaban en los dos modelos mundialmente conocidos: El Código Hays norteamericano, que funcionaba en Hollywood desde 1934; y dos encíclicas papales referidas al tema, la primera de 1929 (referida a los cuidados éticos de las formas artísticas), y la segunda de 1936 (precisamente hecha en halago al sistema de estudios de Hollywood). Los exhibidores se quejaron de las posturas de censura desde una mirada bien liberal que en el fondo escondía el más grande materialismo y nihilismo comercial, típico en esta mentalidad poco querida dentro de nuestro cine nacional. En febrero de 1948, a pedido de los estudios, Perón se reúne con ellos para aumentar el desarrollo del cine, producir más y profundizar el recupero de los mercados externos perdidos. Surge la idea del Festival de Cine. En Marzo de ese mismo año se realiza el primer festival de cine en la ciudad de Mar del Plata. El evento fue un éxito, muchas personalidades del cine visitaron estas tierras, muchos filmes circularon, y muchas de las películas argentinas producidas por esos años fueron proyectadas y vistas por cientos de miles de espectadores. A fines de 1948 se crea el SICA, sindicato de trabajadores técnicos del cine, por iniciativa gubernamental. Esto indica, entre otras cosas, el crecimiento de la industria y de la mano de obra permanente utilizada en el arte cinematográfico.

Escribe textual Clara Kriger: *"… El contundente triunfo obtenido por el peronismo en la elección de constituyentes, con el 61,38% de los votos, y la posterior sanción de la nueva Constitución nacional, el 11 de marzo de 1949, consolidaron el poder del gobierno peronista…"* (Cap. 2, Pag. 57). [1]

En ese mismo mes, en 1949, asume Raúl Alejandro Apold como subsecretario de información y prensa de la Nación. Lo primero que hizo fue promover una nueva ley de cine (13.651), que el Congreso votó y aprobó en septiembre de ese año, donde se intensifican las políticas de la ley anterior más algunas regulaciones estratégicas de la actividad que apuntaban a fortalecer la industria a través de fuertes inyecciones de créditos, apuntando, entre otras cosas, al consumo nacional del cine argentino.

Las políticas activas de la subsecretaría a cargo de Apold (que fue ganando cada vez más poder durante el correr del tiempo), entre 1949 y 1954, fueron: promover, realizar y vender argumentos nacionales, continuar con la política crediticia y las funciones del Banco Industrial, regular el precio de las entradas, apuntalar morosidades, profundizar las coproducciones con países de la región (Chile, Perú, Brasil, Venezuela, entre otros), Organización del Festival de Cine en Mar del Plata del año 1954.



Cabildo Abierto, agosto 1951.

1 ***Cine y Peronismo. Clara Kriger. Editorial Siglo XXI. 2009.***

Apuntamos, para terminar, una síntesis a modo de conclusión de las políticas culturales realizadas por los gobiernos de Perón: créditos a muy bajo interés, protección comercial férrea para la exhibición, acompañamiento en las exportaciones de filmes (durante muchos años fuimos líderes de la región), protección en la importación de material virgen, fomento y apoyo para la fabricación de material virgen en el país, definición clara y taxativa acerca de que el cine es arte más entretenimiento, más industria; promoción de nuevos talentos, promoción, apoyo y subvención de nuevos formatos realizativos: documentales, docudramas, 3D, cortometrajes, animación, mediometrajes, etc. Si bien los estudios no lograron independizarse del todo del Estado (como, por ejemplo, los estudios de Hollywood), también es cierto que acompañaron en gran medida al gobierno y al proyecto que se estaba desarrollando, y que realizaron un gran esfuerzo para acompañar dicho proyecto, propio de gente de cine que, dentro de lo posible, pone todo su empeño en realizar cine e invierte y reinvierte en la actividad.

Otro tema fundamental a destacar es que no ha habido en las películas de ficción realizadas durante el peronismo ningún símbolo partidario ni alusión al gobierno o sus personalidades. En todo caso, dicho factor promocional desde el punto de vista audiovisual era reservado al documental de propaganda. Lo que sí las películas de la época resaltaban, eran valores más bien universales, y bastante caros a la época: cristianismo, lealtad, orden, desarrollo, paz, familia, justicia, armonía, belleza, alegría, etc.

A propósito de la familia, y siguiendo un poco la lógica de este bello libro *"Cine y Peronismo",* de Clara Kriger, es necesario decir algo acerca de la función de la mujer en los innumerables filmes del período. No es cierto que todas las mujeres del cine de aquel tiempo eran buenas, inocentes y castas. Lejos de ello. Si bien las había, también encontramos protagonistas femeninas malditas, prostitutas, artistas, cantantes, modernas, trabajadoras, jefas de hogar, cómicas, charlatanas, sumisas, autoritarias, madres solteras, etc. Basta con revisar el perfil y la calidad de muchas de nuestras grandes actrices: Mecha Ortiz, Niní Marshall, Tita Merello, Fanny Navarro, Olga Zubarry, María Duval, Zully Moreno, Delia Garcés, Amelia Bence, Mirtha Legrand, Laura Hidalgo, entre otras…

Esto último, por supuesto, no es virtud del gobierno peronista, pero sí lo es de nuestro artistas, productores, actores y actrices, guionistas, público, y de los valores que estaban plenos en una comunidad, como la de entonces, que pugnaba por la realización de un modelo de país que desgraciadamente quedó en el tiempo.

Lo que vino después, a partir de 1955, fue la destrucción de nuestra industria cinematográfica. Se cierra el banco de crédito, se deja de exportar películas, se deja de importar material virgen, cierran todos los grandes y medianos estudios productores, y se crea el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) con una actividad casi nula durante años, para terminar siendo lo que es hoy: una máquina de gastar plata de todos los argentinos (cientos de millones de pesos por año) para una industria que jamás logró volver a levantarse.



Me gustaría terminar este apartado con un comentario final sobre nuestra crítica y nuestros historiadores. La historia oficial de nuestro cine clásico ha sido realizada, cuándo no, en contra de la Argentina. En contra de su arte y en contra de su cultura. La mayor parte de los teóricos, historiadores y críticos (creo que no vale la pena nombrarlos) que se han ocupado de relevar nuestro cine han repetido sistemáticamente los errores de nuestros productores y cineastas de los años sesenta. La típica mirada antiamericana, el deslumbramiento por una cultura europea (en especial francesa) que ya había perdido todo lazo con lo tradicional, y una incapacidad enorme para darse cuenta de la importancia del hecho industrial y comercial en el cine, no sólo en la Argentina sino en todo el mundo. En el fondo, lo que no se puede alcanzar tiene que ver con no comprender el concepto del cine, el ser del cine, y la forma del cine. Ni hablar de cierto cine norteamericano, ni hablar del concepto de placer y entretenimiento, ni de la siempre torpe e inútil división entre arte alto y arte popular. Algo que de suyo, el cine, a su manera, se llevó puesto desde Griffith.

Quiero realizar dos excepciones respecto de lo dicho en el párrafo anterior: la primera es Ángel Faretta, quien ayudó a entender a dos generaciones verdaderamente lo que había que entender. Sin dudas, uno de los pensamientos más sólidos y más patrióticos que dio nuestro país en mucho tiempo. La segunda: el libro *"Cine Argentino" (La Otra Historia)*, publicado en 1993[1], bajo la recopilación de Sergio Wolf, donde he hallado algo de pensamiento, bastante reflexión, y unos artículos y críticos más que interesantes para alumbrar la presente oscuridad sobre el tema.

1 Cine Argentino (La Otra Historia). Varios. Recopilación realizada por Sergio Wolf. Editorial Letra Buena. 1993.



Manuel Romero



Biografía

Manuel Romero fue uno de los artistas más interesantes y completos que dio la Argentina. Nació en Buenos Aires el 21 de septiembre de 1891. Fue un personaje que extendió su trabajo en el teatro, la dramaturgia, la puesta de muchas de sus obras, la escritura y el tango. Tareas que compartió con el cine a partir de 1931. Dirigió 53 películas entre 1931 y 1953, año en el que entró en una terrible enfermedad, para fallecer el 3 de octubre de 1954, en Buenos Aires, a los 63 años de edad. En estos más de cincuenta filmes, hay que tener en cuenta que la mayoría de los guiones eran de él, como así también muchas de las bandas sonoras y de las canciones que allí se interpretan. Trabajó casi siempre para los estudios Lumiton, y realizó una gran cantidad de obras geniales. Entre ellas: *"Fuera de la Ley"* (1937), *"Mujeres que Trabajan"*, *"La Rubia del Camino"* (1938), *"Gente Bien"* (1939), *"Isabelita"* (1940), *"Elvira Fernández, Vendedora de Tienda"* , *"Historia de Crímenes"* (1942), *"El Diablo andaba en los Choclos"* (1946), *"Navidad de los Pobres"* (1947), *"La Rubia Mireya"* (1948), y *"Derecho Viejo"* (1951). Recorrió la comedia, el policial, el filme de horror, el melodrama, y el musical contado alrededor del tango. A través de sus comedias políticas de la primera época (*"Mujeres que Trabajan"*, *"Isabelita"*, y otras), profetizó muchas de las características del Peronismo por



Afiche de "Fuera de la Ley".



CARNAVAL DE ANTAÑO.

venir años después, por medio de una más que correcta lectura de la época, y un riesgo importante que el artista decidió asumir a partir de ideas como alianza de clases, el lugar de la mujer, la canción victoriosa a modo de marcha, la relación entre el pueblo y sus líderes, la necesidad de un caudillo, entre otras cosas.

Manuel Romero fue uno de los directores más importantes de nuestro cine. Por muchos motivos. Primero, por ser uno de los pioneros artistas argentinos, y no solo de cine. Por haber formado parte del inicio industrial del cine en nuestro país, a través de los estudios Lumiton, por promover una inmensa cantidad de actores y técnicos, por desarrollar muchos géneros simultáneamente, por ser un gran artista y a la vez un artista popular, y por ser modelo de la mayoría de los directores de la segunda generación del cine argentino (Arancibia, Del Carril, Saraceni, Fregonese, Cahen Salaberry, León Klimovsky, entre otros).

El profeta

Hay un sello distintivo en el cine de Manuel Romero que lo hizo único y lo mantendrá por siempre aislado en su trono respecto a todos los demás. A partir de un género muy caro al cine argentino, como es la comedia social, o política (inventada por el mismo Romero), nuestro autor dio respuestas a un mundo y a un país a partir de resoluciones imaginarias que han marcado fuertemente a la historia argentina.

El antecedente cinematográfico directo del "género Romero" fue sin dudas Frank Capra, y sus comedias dramáticas realizadas en Hollywood durante los años treinta: *"El Secreto de Vivir"* (1936), *"Vive como quieras"* (1938), *"Caballero sin Espada"* (1939), entre otras, todas realizadas junto al guionista Robert Riskin, y producidas por Columbia. En estos filmes, sobre todo en el segundo nombrado, se establece como una necesidad de paz social dada a través de una especia de alianza de clases, donde el protago-

nista (o la pareja protagonista) hacen de puente para dicha realización. Al cooperativismo capriano (recordemos que Capra nació en Sicilia), le siguió la tercera posición romeriana. Veamos cómo funciona.

Manuel Romero toma el tono (entre dramático y satírico) y ciertas temáticas de la obra de los treinta de Capra. Distingue las clases sociales, a la manera argentina, y plantea claramente la necesidad de unión, de solidaridad y de alianza, sobre todo respecto a lo que se proponía (siguiendo el modelo marxista soviético) como lucha de clases. A dicha alianza de clases le seguían ciertas connotaciones relacionadas con el trabajador, y la necesidad de armonizar el capital con el trabajo. Digamos que unos cuantos años antes de que el peronismo acceda al poder en nuestro país, se vislumbraban, desde el imaginario de Romero, ciertas soluciones imaginarias que de alguna manera cobraron sentido histórico años más tarde. Con lo que llevamos dicho, ya estamos en los umbrales del peronismo. Romero filma en 1938 *"Mujeres que trabajan"*, el primer gran filme dentro de la línea que venimos trabajando. Luego: *"Gente Bien"* (1939), *"Isabelita"* (1940) y *"Elvira Fernández y Vendedora de Tienda"* (1942). Es interesante recordar que en el transcurso de estos cuatro años, Romero filmó 17 películas más correspondientes a otros géneros (Comedia Disparatada, Policial, Fantástico,



Mujeres que trabajan.



Isabelita.



lvira Fernández, Vendedora de Tienda.

etc.), y a otras temáticas. Bien. Todavía no llegamos a 1943 (fecha en la que se gestó de alguna manera el peronismo), y ya tenemos esta visión del mundo que se compromete fuertemente en la proyección de ciertos cambios, ideas y temáticas que luego se unificarían en un proyecto de país. A la armonización del capital y el trabajo mediante la alianza de clases, Romero le sumó los derechos sociales, la importancia de la educación y la salud, ciertos valores patrióticos fundamentales, la relación del líder con los trabajadores, la figura mítica de Eva Perón (sí, aunque cueste creerlo, Romero inventó a Evita, imaginariamente, claro, antes de que Eva cumpla su rol fundamental en la historia), la marchita, el balcón, la sindicalización, y un fuerte sentido de la justicia basado en el amor, en la familia, y en un enorme grado de pertenencia a una comunidad: *su comunidad organizada.*

Dentro de su vasta y gigante filmografía (realizó 53 filmes en poco más de veinte años), Romero sólo volvió a recurrir a este género tan preciado y a esta temática en 1947, con *"Navidad de los Pobres"*, un filme menor, respecto a los anteriores. Pero claro, a Romero le pasó algo muy poco común, a saber: apenas unos años después de crear y recrear todo ese mundo infinito de planteamientos históricos, sociales, morales y políticos, se da en la historia y en su propio país, un movimiento político importante, el peronismo, con similares intenciones, y poniendo en práctica rápidamente muchos de los postulados que el mismo Romero había imaginado tiempo atrás. Esto que le ocurre a Romero, en tan poco tiempo de sus creaciones debe ser, sin dudas, único en el plano estético dentro de lo que podemos llamar mundo moderno. Y a la vez, crea en el artista una situación extraña e incómoda. De esto se desprenden dos cuestiones: primero, la sorpresa y la rareza desprendida del hecho inusual de que la historia copie o continúe la obra artística. Lo cual genera un estado de extrañeza y soledad en el artista por demás comprensible. Inclusive esta situación lo lleva, lógicamente, a tomar una distancia sobre ese material y estas temáticas dentro de su obra. Por este motivo, *"Navidad de los Pobres"* es el único filme de la época peronista que se mete de lleno en su vieja temática heurística. En los demás filmes realizados entre 1945 y 1953 (casi un total de veinte obras) rara vez, e indirectamente, Romero vuelve de lleno a esas temáticas tan importantes en la primera mitad de su filmografía. La otra cuestión tiene que ver con sentirse dueño de la invención. Una vez que se pone en marcha el primer gobierno de Perón (junio de 1946), cada una de las medidas de Gobierno relacionadas con sus películas, como así también cierto clima cultural y social similar a aquellos filmes, Romero lo ve ineludiblemente imperfecto. Su idea, su obra se degrada, desde su visión, al darse en la historia. Motivo por el cual, Romero comienza a realizar algunos filmes más chicos, menos pretensiosos que se ocupan de apuntalar al nuevo régimen, y de polemizar en pequeñas cuestiones, que según su punto de vista, han quedado incompletas. Tal es el caso de los filmes *"La Rubia Mireya"* (1948), *"Porteña de Corazón"* (1948), *"La Historia del Tango"* (1949), *"Mujeres que Bailan"* (1949), *"Un Tropezón cualquiera da en la vida"* (1949), *"Valentina"* (1950), *"El Hincha"* (1951), *"Derecho Viejo"* (1951), y *"El Patio de las Morocha"* (1952), entre otras. Como se adivinará, la temática del tango y de cierta marginalidad ciudadana fue uno de los puntales de la obra de Manuel Romero en su segunda etapa. Como así también, y esto coincide en parte con toda su filmografía, el retrato de la mujer, el tema de la mujer porteña y su inserción moderna en la sociedad de estos tiempos, como por supuesto también los lugares y refugios en los que se halló cierta marginalidad femenina de aquellos años. Contrariamente a lo expresado por Rodrigo Tarruela en su estudio sobre Romero, creemos que para nada Romero ocupó durante los primeros gobiernos peronistas el lugar de director oficial, en absoluto. Posición que sin dudas ocuparon otros, entre ellos Luis César Amadori, un buen director, aunque menor.



Paulina Singerman en MI AMOR ERES TÚ, de Manuel Romero.



YO QUIERO SER BATACLANA.



Afiche de "El diablo andaba en el campo".



LUNA DE MIEL EN RÍO, de Manuel Romero.

Puesta en escena

Manuel Romero planteó siempre una puesta sencilla, mediante una seguridad plena en el encuadre y en el costumbrismo dado en el tono de la narración. Esto se expresa a través de los decorados (pensiones, bambalinas, grandes tiendas, cárceles, bares donde almuerzan y meriendan trabajadores, casas misteriosas, exteriores ciudadanos, etc.) y las actuaciones, tanto en la calidad de los actores elegidos para cada filme, como también la rigurosidad de trabajo que lograba sacarle lo mejor a cada uno. A esto sumada la música, siempre controlada en función del drama, y trabajada en función del montaje de la película.



Afiche de "El hincha".



**VEN! ...
MI CORAZÓN TE LLAMA,
de Manuel Romero.**



**TRES ANCLADOS
EN PARÍS,
de Manuel Romero.**

La mayoría de los guiones en los filmes de Romero eran de él, o trabajado con él, lo mismo que las canciones, los tangos, y las diversas letras de marchas y marchitas que pueblan su filmografía. Algunos de sus trabajos están basados, inclusive, en obras de teatro también de su autoría.

La fluidez, el entretenimiento, la historia sólida y redonda, el ritmo, la gracia y la frescura fueron algunos de los tantos méritos de las obras cinematográficas de este gran autor.

Este trabajo se propone como una guía, una ayuda para el abordamiento de nuestro gran cine clásico. Pero sin la visión de las películas, difícil llegar a una verdadera comprensión y a un pleno goce de la cuestión. Recomendamos la visión de algunos de los filmes que acá citamos para poder completar, de alguna manera, nuestro trabajo. Por ejemplo, seguir en este autor, los comienzos de los filmes. Cómo Romero pone en escena la presentación de los personajes y del relato. Ejemplo de esto: La secuencia inicial de *"Mujeres que trabajan"* y de *"Carnaval de Antaño"* (1940). El tratamiento de los decorados y los personajes en los filmes policiales: *"Fuera de la Ley"* (1937), *"Historia de Crímenes"* (1942), *"Morir en su Ley"* (1949), entre otros. La relación de los personajes en las comedias: Isabelita y su hermano en *"Isabelita"*, los amigos Juan Carlos Thorry y Tito Lusiardo en *"Elvira Fernández…"*; la descripción del



MUCHACHAS QUE ESTUDIAN, de Manuel Romero.

compañerismo y la solidaridad entre trabajadores, sobre todo mujeres: *"Mujeres que Trabajan", "Gente Bien", "Isabelita", "Elvira Fernández…", "Navidad de los Pobres"*, entre otras. La devoción de sus personajes por el Tango, por la ciudad, por los amigos, y por tantos valores caros a nuestra argentinidad. Pienso en la pizzería donde Thorry lleva a Paulina Singerman en *"Isabelita"*.

Es fundamental para el seguimiento del texto (no sólo con este autor, más bien con todos) la visión de los filmes que, sin dudas, colaborarán para el disfrute y la verdadera comprensión del alcance estético, político, industrial y narrativo de nuestro cine del pasado.

Para cerrar, recordaremos que Manuel Romero participó de casi todos los géneros desarrollados en el cine argentino en su etapa industrial, y en todos ellos dejó su huella y modelo para que las generaciones siguientes lo sigan. Hablamos del melodrama, la comedia, el fantástico, el policial, el musical, el cine biográfico, etc. Si bien es verdad que el mundo es otro, el país, el cine y nuestra situación industrial ha cambiado fuertemente, esto no va para nada en detrimento de la obra de Manuel Romero y de tantos otros grandes artistas que abonaron nuestra cultura, y para nada deja de ser un modelo a seguir por todos nosotros.



Paulina Singerman y Juan Carlos Thorry en ISABELITA, de Manuel Romero.

Filmografía

- Ue... paisano! (1953)
- El hincha (1951)
- Derecho viejo (1951)
- Arriba el telón o el patio de la morocha (1951)
- Juan Mondiola (1950)
- Valentina (1950)
- Morir en su ley (1949)
- Mujeres que bailan (1949)
- La historia del tango (1949)
- Un tropezón cualquiera da en la vida (1949)
- La rubia Mireya (1948)
- Porteña de corazón (1948)
- Tango vuelve a París (1948)
- El rey del cabaret (1948)
- Navidad de los pobres (1947)
- Adiós pampa mía (1946)
- El diablo andaba en los choclos (1946)
- Hay que casar a Paulina (1944)
- La calle Corrientes (1943)
- El fabricante de estrellas (1943)
- Historia de crímenes (1942)
- Ven, mi corazón te llama (1942)
- Elvira Fernández, vendedora de tiendas (1942)
- Una luz en la ventana (1942)
- Mi amor eres tú (1941)
- El tesoro de la isla Maciel (1941)
- Yo quiero ser bataclana (1941)
- Un bebé de París (1941)
- Luna de miel en Río (1940)
- Isabelita (1940)
- Carnaval de antaño (1940)
- Casamiento en Buenos Aires (1940)
- Los muchachos se divierten (1940)
- Muchachas que estudian (1939)
- Gente bien (1939)
- Divorcio en Montevideo (1939)
- La modelo y la estrella (1939)
- La vida es un tango (1939)
- Mujeres que trabajan (1938)
- La rubia del camino (1938)
- Tres anclados en París (1938)
- La vuelta de Rocha (1937)
- Fuera de la ley (1937)
- La muchacha del circo (1937)
- Los muchachos de antes no usaban gomina (1937)
- El cañonero de Giles (1937)
- Radio Bar (1936)
- Don Quijote del altillo (1936)
- La muchachada de a bordo (1936)
- El caballo del pueblo (1935)
- Noches de Buenos Aires (1935)
- ¿Cuándo te suicidas? (1932)
- La pura verdad (1931)



Mario Soffici



"… En esa zona imprecisa que forma el Olimpo de los directores de cine argentino de la época clásica, esos de cuya posición central nadie parece dudar, en esa zona – decimos – se instala con seguridad y comodidad el nombre de Mario Soffici…"

"… Pero, al igual que otros directores locales, su prestigio se basa en motivos asaz equívocos; motivos sazonados, además, por la politiquería más ramplona y por las pasiones del momento, de esas que en la Argentina parecerían querer durar eternamente…"

"… Así se insiste en destacar al Soffici, director de filmes marcadamente 'sociales' como Prisioneros de la Tierra, Héroes de Hoy y algunos más. De allí que tiendan a olvidarse obras que una recta visión y revisión de los llamados clásicos de nuestro cine desplazarían con seguridad a los arriba mencionados que, con el correr del tiempo, parecen más que meros latiguillos o muletillas de desmemoriados o perezosos. Porque al fin y al cabo, ¿quién revisa seriamente nuestro cine, provisto con una fuerte erudición histórica y con una drástica ubicación teórico-intelectual? Entre los filmes de Mario Soffici figuran verdaderas obras maestras, como La Secta del Trébol (1947), La Gata (1948), Ellos Nos Hicieron Así (1953), o El Hombre que Debía una Muerte (1955)…"

Ángel Faretta[1]

Si lo físico no se supedita a lo metafísico, entonces no tenemos arte ni pensamiento. Ni tradición. Si lo social no se realiza desde una organización simbólica superior, dicha acción no tiene sentido. No marcha, no se conduce. No va hacia ningún lado porque no se relaciona verticalmente con nada alto, sacro o extramundano. Así es como debe verse y comprenderse el cine, más en su carácter melodramático, como así tam-

1 La Pasión Manda – De la condición y representación melodramáticas. Ángel Faretta. Editorial Djaen. 2009.



Afiche de "Kilómetro 111".

bién el arte en general. Lo histórico se ajusta necesariamente a lo metahistórico, o al menos se pretende extraordinario, terrible, único o numinoso.

Uno de los grandes aciertos de nuestro cine clásico tiene que ver con encuadrarse en una manera, un modo, un gran estilo llamado melodrama argentino. Estilo que ya definimos en capítulos precedentes a través de textos de Faretta. La adscripción a este estilo permitió tempranamente privilegiar lo trágico por encima de la anécdota social o particular (aún en directores que se los sigue catalogando como autores con 'preocupaciones sociales'), y de esa manera cumplir con uno de los apotegmas más importantes del arte en sentido tradicional: reconducir hacia lo trágico esa historia singular transformando lo particular en universal. Esto es colocar a un personaje singular en emblema de la especie. Desviarlo de su destino biológico, diría Faretta.

Los fructíferos años industriales del primer peronismo hasta 1955 permitieron el desarrollo profundo de muchos de los temas y formas que, partiendo del melodrama argentino, exploraban la visión del mundo de cada uno de los grandes autores de aquel momento. El sistema de estudios asociado a un proyecto de país sólido creaba las condiciones (únicas al menos en materia cinematográfica nacional) de un desa-



PUERTO NUEVO, de Mario Soffici.

rrollo certero, donde la figura del artista creador (el director) gozaba de las máximas posibilidades narrativas y expresivas, como así también de producción, de elenco, y de exhibición. Esto último, la proyección del filme, tanto en nuestro país como en el extranjero, y los éxitos de taquilla respectivos, posibilitaban la continuidad y extensión de las obras de cada uno de los autores. Pensemos solamente en cómo se interrumpieron, o se complicaron al menos, la realización de las obras de nuestros mejores exponentes. Las dificultades de Hugo del Carril, de Saslavsky, de Mugica. Christensen en 1955 se fue del país a filmar al extranjero, y Mario Soffici en 1961 dejó la actividad a los sesenta años, con su capacidad artística intacta. De Soffici, precisamente trata el capítulo en que nos hallamos y de su obra hablaremos a continuación.

Florentino de nacimiento, víctima de las falacias más extravagantes acerca de su condición artística, mal entendido y valorado, Mario Soffici fue, sin dudas, uno de los artistas más importantes que dio este arte en todo el mundo. Hombre de los estudios productores (su obra se extiende entre 1934 y 1961), uno de los directores más afines con el régimen peronista (1946-1955), que hasta logró trascenderlo de una forma única, equiparable solo a la figura del gran Hugo del Carril, Soffici nos dejó una obra prodigiosa compuesto por películas de las mejores del período. Tales obras

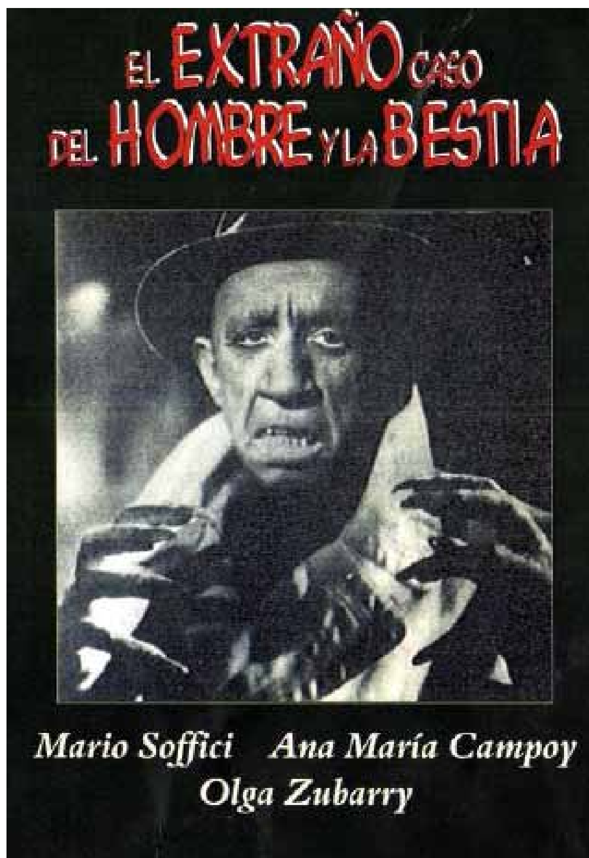


ROSAURA A LAS DIEZ.

salientes fueron: *"Cita en la Frontera"* (1940), *"Tres Hombres del Río"* (1943), *"La secta del trébol"* (1947), *"La Gata"* (1948), *"La Indeseable"* (1951), *"El Extraño Caso del Hombre y la Bestia"* (1952), *"Ellos Nos Hicieron Así"* (1953), *"Barrio Gris"* (1954), *"El Hombre que debía una Muerte"* (1955), *"Oro Bajo"* (1956), y *"Rosaura a las Diez"* (1958).

Lejos estamos de pensar que lo mejor de su obra haya sido lo desarrollado en los años treinta, sino más bien todo lo contrario. Sus primeros filmes fueron ensayos y aprendizajes para su obra posterior. Los años del peronismo y del fortalecimiento de la industria han sido sus mejores años. Siempre en las mejores obras de este autor, lo social y lo político se subsume en lo trágico, en lo sublime. Uno de los mejores en moverse dentro del melodrama argentino, con un manejo perfecto del fuera de campo, con una trayectoria envidiable, y con un grado de sutileza y fineza únicos.

Hay algunos temas, como así recursos de estilo en la obra de este autor, que vale la pena destacar y, a la vez, poner a prueba en los análisis posteriores de sus películas. El trabajo con el punto de vista, la información repartida y los diferentes accesos hacia el conocimiento suele ser destacable, a veces mediante flashbacks, otras mediante la puesta en escena en el transcurrir presente de la ficción. Las sentencias del destino, unido a cierto pesimismo ponen en constante examen a sus personajes respecto a las decisiones fundamentales que llevan adelante la historia. Los dobles y las apariencias, la falaz y permanente máscara humana. La soledad respecto a una vida dura enlazada a la fatal incomunicación de las personas. El bien y el mal rondando cerca de personajes incompletos y ambiguos, el amor como salvación, y aún más: ciertas visiones complejas del amor, algunas heroicas, otras no tanto, algunas directamente cobardes.





EL EXTRAÑO CASO DEL HOMBRE Y LA BESTIA, de Mario Soffici.

Afiche de "La indeseable".

Pondremos a prueba lo antes dicho con el repaso de algunos de sus filmes más importantes, mediante el análisis de los mismos, junto a algunas citas que consideramos importantes para la aseveración de algunos de los temas y recursos de estilo desprendidos de la obra de Mario Soffici.

"La Gata" (1948) es la razón de ser del cine argentino y del melodrama todo. Junto a su anterior, *"La Secta del Trébol"* (otra maravilla de nuestro cine clásico), *"La Gata"* es un filme exquisito y revelador. Empezando por ese entramado de secretos familiares que mentan los mejores dramas de Shakespeare, y terminando por la obsesión que desemboca en la caída (literal y simbólica) de la Casa. El secreto develado, las intenciones develadas, los amores encontrados se funden en un filme estancado donde, como otras grandes obras, el pasado suele gobernar al presente de una manera atroz. Las obsesiones, las posturas, entre fanáticas e interesadas, los desencuentros, y sobre todo las representaciones a partir de un elenco brillante, hacen de esta película, una de las obras más grandes de todo nuestro cine.

"La Indeseable" (1951), producida por la Argentina Sono Film, cuenta la historia de un matrimonio desparejo. Un viejo estanciero, Fernando Aguirre, interpretado por Guillermo Battaglia, casi cinco años des-

pués de enviudar, se casa con una joven rubia y bella, Elsa Robles (Zully Moreno), produciendo toda una serie de chismes, comentarios, malentendidos, producto de la ignorancia y la envidia de los empleados, sirvientes y peones de la estancia. También los hijos de Fernando, Alberto y Clarita (esta lleva el nombre de su madre, que es siempre recordada por un retrato que decora la sala) tienen una postura dubitativa, extraña y hasta ambigua, respecto al reciente casamiento del padre. Alberto, un poco más condescendiente, Clara se opone como por naturaleza.

Luego de una breve y próspera estadía en la estancia, Fernando sufre un ataque al corazón, subiendo las pequeñas escaleras que conducen a los cuartos. Aparece en escena el doctor Álvarez (Carlos Thompson), el tercero en discordia. Un joven doctor que se la pasa en el bar del pueblo jugando al billar, a la espera de que algún paciente lo llame. Luego de descuidar la volteada cruz de la difunta esposa, retando a sus peones que la cuidaban, Fernando empieza a seguir el camino trágico de su ex esposa. Recordemos que la misma escalera es aquella usada por Elsa para pedir perdón hacia aquellos habitantes de la casa, que de entrada ya la juzgaban. Ella es la distinta, la intrusa… la indeseable. Más tarde, el médico intentará convencer a Elsa de que huya de esa casa donde la maltratan, y Fernando escucha desde el centro de la escalera. Acto seguido: echa al médico inmediatamente.

Fernando muere en situaciones dudosas (un exceso en su medicamento recetado por el doctor Álvarez), y a partir de aquí, el filme toma un desvío enorme, totalmente inesperado. Se inclina hacia el policial. Presenciaremos, hasta el final, un largo juicio oral donde Elsa y el médico serán juzgados, ahora por la justicia ordinaria, por el asesinato de Don Fernando. Es común, a veces, y sobre todo en este autor, que el melodrama argentino se torne enigmático, raro, extraño, sórdido, confuso… para finalmente, desplegar las luces de la más clara transparencia. Suele ocurrir que esta operación se produzca a través de los caminos del policial. Tal es el caso del presente filme.

El juicio vuelve sobre el tema del punto de vista, de cómo cada personaje ve las cosas, y sobre todo de cómo un hábil realizador como Soffici distribuye la información brindada a lo largo del filme. Entenderemos mediante este procedimiento, el pasado de Elsa, el encuentro casi fortuito, fatal, con Fernando, tiempo atrás, sumado a su doble intento de suicidio. El primero, en Mar del Plata, censurado por el propio Fernando que la convence de no hacerlo proponiéndole casamiento. Y el segundo, minutos antes de la muerte de Fernando, donde el mismo no deja que suceda, procediendo exclusivamente por amor, el amor más grande y más hermoso (que roza lo trágico) que vemos en la película. Equivalente es el gesto de ella, que entendemos mediante los sucesivos testimonios en el juicio, que se había prometido cuidar y acompañar a Don Fernando, guardándose para siempre su amor contenido por el Doctor Álvarez. Ella logra esa redención final luego de que Martina confiese que escondió la carta que declara el suicidio, que el ama de llaves escondió justamente detrás del cuadro de quien fuera, tiempo atrás, la señora de la casa: Clara de Aguirre.

La carta decía que el suicida (Don Fernando) se dio cuenta de que en verdad sobra. De que él, por cuestiones generacionales, es el tercero en discordia, y de que su muerte abrirá paso al amor de la pareja joven, liberando el corazón de Elsa. Fernando intenta, con este acto final, corregir muchas de sus actitudes puestas en marcha en el primer tercio del filme.

La aceptación de la situación por parte del viejo estanciero, que también es resignación en el mejor sentido expresado en el concepto del cine, tiene que ver con entender y reconocer las condiciones de posibilidad del mundo (aún ya en los tempranos años cincuenta) por parte de Fernando Aguirre. Este hecho fundamental nos recuerda a muchos personajes del cine clásico norteamericano, sobre todo en los westerns, y en la

etapa madura de John Ford[1], donde los veteranos (héroes antaño) se hacen a un lado reconociendo que ya no tienen lugar en este nuevo paso de la civilización, dando lugar a la fatal juventud y el progreso.

Por último, y para terminar con este bello filme, debemos decir que esta obra tiene, como otras de aquel período, una relación estrecha con el peronismo. Cuando Fernando Aguirre ingresa a sus tierras junto a Elsa, a comienzos de la película, le dice: *"… Una estancia es como un pequeño país…"* Lo cual implica que él es el gobernante de *ese* pequeño país… por ende, si él es una analogía de Perón (presidente por aquel entonces), ella es Eva Perón… Evita. Quien era, por aquel entonces, en muchos sectores de la sociedad, la indeseable. La hija natural devenida en primera dama, algo bastante análogo a lo sucedido en el pasado del personaje interpretado por Zully Moreno. Actriz que fue por aquella época una de las artistas oficiales (junto a Fanny Navarro, por ejemplo), esposa de Luis César Amadori, éste sí… el director oficial del régimen.

"Ellos nos hicieron así" (1953), producida por AAA, es uno de los mejores melodramas argentinos de todos los tiempos. La película cuenta la historia de un grupo de jóvenes universitarios, deslumbrados por los libros y el teatro, que crecieron juntos desde la infancia y donde, fatalmente, cada uno de sus destinos tendrá que ver con la casa de donde provienen, de sus padres y de las virtudes y errores de éstos. La historia enfoca como desarrollo central, el triángulo amoroso compuesto por los tres protagonistas: Francisca (interpretada por la siempre espléndida Olga Zubarry), Esteban (Alberto De Mendoza, que interpreta un papel similar a su personaje en *"Barrio Gris"* al año siguiente, también de Soffici), y Manuel (Tito Alonso). Esteban es estudiante de medicina, a punto de recibirse. Proviene de una familia de clase media con un padre extremadamente materialista. Manuel estudia ingeniería, proveniente de una familia de trabajadores, con un padre herrero y enfermo que termina alejándolo de Francisca y más tarde de la universidad. Francisca es la indecisa mujer de barrio tentada, por un lado, por el buen mozo (Esteban) al que añade un futuro promisorio, y por el otro, Manuel, el bondadoso, el trabajador perteneciente a una familia decente de barrio. Pero a ella el pasado la condena y la condenará hasta el final. Ella se decide por Manuel, pero éste la deja plantada el día que se descompone el padre, motivo por el cual, y ante la necesidad urgente de cariño de Francisca es cuando aparece provechosa y definitiva la figura de Esteban. Oportunista, interesado, tramposo… su pasado también lo condena y lo condenará al final.

Los demás personajes: un librero, hijo de librero, que aspira a actuar, a ser actor. Es quien organiza la obra de teatro barrial que se representará y que consolidará mediante un largo beso, el amor de Esteban y Francisca. También él se consolidará como actor, ya que luego de la función un importante empresario lo contrata para actuar en una obra profesional e importante. Finalmente transará con ese mundo, luego de haber hecho filosofía contra la profesionalidad de la actuación. Novio de Mercedes, la hermana menor de Esteban, con quien se comprometerá hacia el final. David Bronstein es el muchacho judío y comunista, estudioso, pobre, trabajador, con amplios y serios conocimientos en medicina y enfermería, que morirá trágicamente promediando el filme y condicionando el comportamiento de cada uno de los integrantes del grupo, y al grupo mismo como tal. El Tanito, empleado del negocio del padre de Esteban, amante de las bicicletas y corredor de carreras, dentro y fuera del trabajo, quien entablará una relación muy especial con el grupo luego de su accidente, y en particular con David, quien de alguna manera lo salva, y muere para que él siga viviendo.

Francisca, vive pobremente con su madre. Ha sido, según se dice al comienzo, abandonada de niña por su

1 Nos referimos a los filmes de John Ford, que van desde "Más Corazón que Odio" (1956) hasta "El Ocaso de los Cheyenes" (1964).

padre, quien ha formado otra familia. Tiene miedo a los hombres, y con una relación más que enfermiza con su madre que al final del filme nos recordará a *"Marnie"* de Alfred Hitchcock (Atención: el filme de Hitch fue realizado más de diez años después). Más tarde, nos enteraremos con ella que en verdad la mala es la madre, quien se ha transformado, desde hace tiempo, en una prostituta, que el padre abandonó por ese motivo y que aún mantiene. Ella aceptará su destino trágico, intentando no manchar al grupo con su pasado, y convirtiéndose al final en una prostituta, luego de haber sido abandonada por Esteban (quien prefirió a la hija de un importante industrial), y de los ruegos finales pero ya fríos de amor, de su amigo Manuel.

La película se desplaza con una precisión simétrica donde todo es gobernado por el fuera de campo. Veamos cómo funciona: dos son los candidatos a novios para Francisca. Dos son las representaciones teatrales que vemos. Dos los compromisos. Dos los amigos (más bien enemigos) que estudian medicina, y con esta simetría todo un juicio a cerca de la medicina y la salud en general. Los dos rivales (Manuel y Esteban) tienen dos simétricas hermanas que actúan cada una de ellas como intentando oponerse y a la vez cumplir con los mandatos familiares. Los hacedores de las vidas de estos muchachos son los padres de los chicos que son presentados en esa reunión de la junta vecinal, donde cada uno mostrará sus caras y cómo influyen e influirán en la vida de sus hijos. En esa escena del comienzo, está potenciada la resolución de cada una de las vidas futuras de los muchachos.

Esteban, es el típico individualista de clase media, que se supone superior, por la comodidad que le brinda su hogar, y sobre todo por la prédica comercial y materialista de su padre. Supuestamente, del lado contrario está Manuel, un muchacho trabajador, que quiere mucho a sus padres y viceversa, pero que flaquea en el momento más importante, y desencadena el drama. Ambos se diferencian sólo en la superficie. La cobardía y la debilidad son mostrados por Soffici (en muchas de sus otras películas también), mediante dos enfoques distintos y aparentemente opuestos, pero en el fondo ninguno de los dos muchachos, que al comienzo del filme cortejaban a Francisca y se peleaban (medio en broma, medio en serio: esto es un sello central del estilo de este autor) por ella, ambos la pierden, uno porque se pasa de largo en sus ambiciones (Esteban) y el otro porque se queda corto y se diluye en el sentimentalismo barrial (Manuel). El primero se va con la hija de un industrial, convencido por su padre, sólo por fines económicos y termina abandonando a su pobre suerte a Francisca, y al otro, le faltó carácter para recuperarla (recordemos que al final, Francisca se auto define como prostituta, ante el torpe intento de Manuel de *recuperarla*), y se quedará trabajando en la herrería de su padre. Un detalle fundamental respecto a este tema, es la virtud en cuanto al casting de ambos personajes. Tanto Alberto De Mendoza, como Tito Alonso se desenvuelven perfectamente, cada uno en su papel.

Hay una mirada de dos tipos humanos que se asemejan bastante al mito de las dos argentinas. Una, calculadora y racional, la otra sentimental y familiera. Más si tomamos esto de acuerdo a cómo lo pone en escena Soffici: primero la cuestión de la debilidad. La fragilidad que atraviesa cada uno de sus personajes y sobre todo a sus dos protagonistas masculinos. Pero también, porque la película trata acerca de una cuestión cultural central: la herencia. Herencia como sangre, como modelos y paradigmas, como cultura, como fatal repetición trágica de las modalidades estructurales de nuestros padres.

He allí que todas estas traiciones, bajo influencia, estén ligadas a cuestiones culturales fuertes, relacionadas con la crianza y los modelos a seguir de cada uno de los personajes. Y en esto de la fatalidad, del destino todo derive en la más absoluta soledad y desprotección.

Esa soledad se ve asentada en la distancia que hay entre cada uno de los muchachos y muchachas de la barra y en la mirada pesimista de Soffici, donde lo

máximo, en apariencia, a lo que se puede aspirar es a esa tétrica y manipulada reunión vecinal, de la que hoy son protagonistas los padres de la mayoría de los muchachos, y que ellos heredarán indudablemente.

Hay un detalle muy sutil e importante en el filme que corona la capacidad narrativa y simbólica de un artista único como Soffici. Se trata de la siguiente subtrama: El tanito cadete de la farmacia se accidenta por manejar su bicicleta dado vuelta por hacerle una broma a David, burlarse de él. Justamente David, en su condición solidaria y de enfermero, es quien se ocupa del accidentado a pesar de saberlo en principio un enemigo. Lo cura, lo salva, lo lleva al hospital, y organiza una colecta entre todos los del barrio para comprarle al tanito una bicicleta nueva (su herramienta de trabajo, pero también útil para el desarrollo deportivo y lúdico del muchacho), ya que la vieja quedó destrozada luego del accidente. El tanito le agradece a David y le pide perdón por las burlas y la mala educación. David las acepta, porque está condenado a aceptar, como todos los demás. Pero el tanito no tiene padres dentro de la economía del filme, por eso puede cambiar, puede darse cuenta de lo que está bien y de lo que está mal, puede subir y bajar, puede mejorar, etcétera. Tal es así, que luego David se enferma y muere trágicamente. A esa altura, el tanito ya se había transformado en su mejor amigo y el más preocupado por su salud. Luego de su muerte, va inocentemente a la iglesia a rezar y a pedir por el alma de David. Inocentemente, le pregunta al cura acerca de la condición de judío de David, y de su alma, y de nuestra aceptación, y solidaridad. Acá Soffici rompe, por un momento, o pone en duda, el trajinar fatal y trágico de todo el filme, abandonando sutilmente el destino, y trocándolo por un alma libre e inocente que ejerce su libre albedrío. Producto, claro, de su desheredad.

Y si de cultura se trata, este filme hace pendant con *"La Malvada"* (1950) de Joseph Leo Mankiewicz. Nuestro director se apropia sin pudor de la omnipotencia que el cine tenía durante los años cincuenta (no sólo en Norteamérica, sino también en muchos otros lugares, como la Argentina) para, de alguna manera, juzgar severamente a la cultura, aquí representadas por la letra (el librero y los libros, el estudio, las carreras, las universidades), y el teatro, separando y luego (también fatalmente) juntando lo confusamente experimental del comienzo, con la obra de alta gala comercial del final. El cine resuelve, brutalmente, la falsedad torpe de arte alto y bajo, como así también el cine de autor versus el cine comercial, mediante el trabajo industrial de grandes autores como es el caso de Mario Soffici.

"El Hombre que Debía una Muerte" (1955), también producida por Artistas Argentinos Asociados, es un filme muy particular. Un policial escondido en un melodrama, con una atmósfera enrarecida y con un manejo de la información perfecto que logra estirar lo más posible ese clima, casi hasta el final de la película. Amelia Bence interpreta a Leonor Fontán, una maestra de pueblo, en el noroeste argentino, a punto de heredar una fortuna de su tío, hermano de su padre suicida. Héctor Rossi (Carlos Cores) llega al pueblo, justo el día del aniversario de la muerte del padre de Leonor, de modo misterioso e intenta conquistarla. Lo logra luego de mentiras, paseos, sulkis y viñedos, y se casan. En la noche del casamiento, ella recibe un telegrama de Buenos Aires haciéndole saber de que su tío ha muerto. Ha caído del último piso de una obra en construcción. En el tren, un hombre misterioso encara a Héctor reclamándole dinero. Héctor pospone el encuentro para más adelante y le miente a su flamante mujer diciéndole que no lo conoce. Cuando llegan a Buenos Aires, conocen a Celina Reyes, la secretaria del abogado que se hizo cargo de la herencia, y que ahora será quien administre la casa y el futuro del nuevo matrimonio millonario. Más adelante, en el filme, sabremos que Celina es amante de Héctor, y que esta relación viene de antes, y que todo lo que está sucediendo fue planeado por ellos. Contratar al hombre del tren, el *capataz*, para matar al tío de Leonor, mientras Héctor la seduce y se casa, lo cual produce que la herencia llega justo cuando el

matrimonio se concreta. Queda un detalle más: hay que matar a Leonor para que la obra sea completa.

Todo va camino a concretarse cuando aparece la policía a investigar la misteriosa muerte del tío Fontán, y aparece como claro sospechoso el arquitecto de las obras que financiaba el tío. Un tal Carlomagno, un hombre torpe que ha estafado, en pequeñas cantidades, a la empresa Fontán, pero que además se desenvuelve tontamente dándonos a pensar sobre su culpabilidad. Tal es así que en un momento huye, desaparece.

La noche en la que Héctor intenta por primera vez matar a su esposa, cenan previamente los tres en casa de la pareja: Héctor, Leonor y Celina. Hacen un juego simple y tonto que surge, *naturalmente,* en la que cada uno tiene que escribir en una hoja, sin que los demás vean, entre otras cosas, una declaración de suicidio. Luego de la velada, Héctor guarda los tres papelitos. Más tarde, intenta matar a su mujer abriendo el gas y yéndose al club a jugar al billar. Un llamado nocturno y milagroso, realizado por un Carlomagno asustado, hace que el ama de llaves descubra la desgracia y salve a tiempo a la señora. Héctor regresa y esconde el papelito con la declaración de suicidio que había dejado en la habitación. Recién aquí comienza a develarse el misterio casi completamente. Estamos en la mitad del filme.

Después del atentado y sin que Leonor sospeche la verdad, realizan un viaje a Chilecito, el pueblo de ella, a modo de vacaciones. Luego de una larga noche de comida, bailes y copas, deciden hacer un pequeño viaje en el cable carril. Es la madrugada y en un momento lo detienen. Es el momento que Héctor había planeado para su segundo intento de asesinato. Aquí flaquea. No puede, le da pena. Verdaderamente aquí hay un cambio en sus sentimientos hacia ella.

Luego de esto, ocurren dos cosas fundamentales: primero, aparece el capataz, Héctor debe inventar una supuesta deuda con ese hombre, y Leonor le paga la deuda. Un problema menos. Segundo, Leonor echa a Celina de su casa. Le dice que no va a trabajar más para la familia. Leonor siente claros celos de Celina y los expresa en esta decisión. Claramente ella reacciona con el corazón porque de la trampa policial no advierte nada, por ahora, pero no duda de la relación de Celina con su marido.

La policía atrapa y mata al capataz, lo cual hace que a través de una foto, Leonor lo vea, y lo reconozca como el mismo del tren y el mismo que vino a cobrar a su casa tiempo atrás. Atando cabos, se termina por dar cuenta de la culpa de su marido en todo esto. Como ella se maneja siempre desde el corazón, todo esto le produce una profunda tristeza. Movida por la bronca, va a la policía, y ésta comienza a seguir a Héctor sin que él lo sepa. Va a lo de Celina, de allí a una especie de farmacia donde compra veneno y vuelve para después regresar a su casa. Ahí lo espera la policía y Leonor aguardando el momento de su nuevo atentado. Este es un instante genial de la puesta del filme, donde los puntos de vista de la acción van variando constantemente sembrándonos dudas, incertidumbres y terror. Héctor prepara un cóctel para Leonor y cuando ella está a punto de tomarlo, la policía aparece y lo acusa. Él se toma el trago para demostrar que no hay veneno y la policía, por el momento, se rinde.

En la escena siguiente, la que muere es Celina junto a una nota suicida, igual a aquella que habían escrito los tres en la cena del comienzo. Dos detalles surgen de esta muerte que aparentemente volverían los ojos hacia a Héctor. Lo primero es que la policía se da cuenta de que ella estaba llena de cremas, maquillajes y les hacen dudar de que una persona se suicide con tantos cuidados previos. Y la otra, es que Leonor se entera de la frase escrita en la nota suicida y la recuerda mediante flashback.

Héctor llega a su casa donde lo espera Leonor aterrorizada. Se produce una escena monumental en la ma-

jestuosa escalera (lugar privilegiado de toda la puesta del filme). Ella arriba y él al pie. Ella baja y se detiene, él amaga a subir, y se queda. Ella baja un poco más. Ella, desesperada le dice que por fin la mate. Él le dice que la ama y huye. *"Debía una muerte y no quise que fuera la tuya…"* Esto claramente nos recuerda a la duda en el cable carril, otro eje vertical perfecto de esta historia.

La policía persigue ferozmente a Héctor entre sombras, oscuridades, penumbras, bosques nocturnos, rejas y calles, hasta cercarlo. Él se resiste, le disparan y muere. En su agonía, con Leonor sosteniéndole la cabeza, él le declara un más que sincero: *"…Te Quiero…"* Y la película termina.

El filme es grandioso, inolvidable. El despliegue geográfico, los ejes de la historia, lo redondo y bien armado que está todo, las memorables actuaciones y cada detalle del guión apuntan a una de las obras más importantes de nuestro cine argentino clásico. Los temas relacionados con la muerte, el punto de vista y la parcialidad, las apariencias, el suicidio, la trampa, y en definitiva, el amor, son expresados por el autor de una manera magistral.

"Rosaura a las diez" (1958) parte de la novela de Marco Denevi, quien realizó junto a Soffici la adaptación para la película.

Escribe Ángel Faretta en *La Pasión Manda*: *"… De todos estos filmes, que son para nosotros la parte más importante de la obra de Mario Soffici, "Rosaura a las Diez" constituye un caso seguramente ejemplar. Rodada en 1957, apenas un año después de que la novela de Marco Denevi fuera consagrada con el premio Kraft, puede decirse que logra desarrollar simétricamente en el cine un mundo de ficción todavía presente y vivo en la cotidianeidad porteña…"*

"… Tanto la extraordinaria novela de Denevi – uno de nuestros más grandes escritores, postergado permanentemente por la cortedad y falta de imaginación de la mayor parte de la 'crítica' local – como el filme de Soffici, parten de una misma afinidad compartida con ciertos procedimientos del teatro de Luigi Pirandello. La relatividad del conocer, el punto de vista como acomodamiento a cierta 'normalidad', una suerte de agnosticismo filosófico sobre el sentido del humano transcurrir. Pero más allá de estos procedimientos o de estas obsesiones comunes, cabe agregar que hay en el texto deneviano radicales innovaciones formales y estilísticas, así como aquello que constituye el universo de un autor. Estas innovaciones son, por parte de cierta crítica, persistentemente atribuidas a Manuel Puig, cuando ya se encontraban desarrolladas en la novela de Marco Denevi. ¡Y más de diez años antes!..."

"… Por ejemplo, y para resumir, el empleo de múltiples relatores, que son a su vez 'imitados' (en su jerga) por un narrador que jamás interviene en la acción. En Rosaura a las Diez están: la española, dueña de la pensión familiar; el insufrible, seudointelectual judío provisto de una jerga de segunda mano; y la semianalfabeta pero plena en su modo de expresión, de todos los tics de las 'revistas rosas'. Segundo, el empleo autoconciente de ciertas formas de la llamada 'cultura de masas' – el folletín, la novela por entregas, el ocultismo adocenado (horóscopo, espiritismo, etc.) – y de aquello que podemos llamar 'cultura de la muerte' – las pompas fúnebres, los cementerios, los rituales que rodean la ceremonia secreta del velatorio-. En resumen, en Marco Denevi hay un uso magistral, único, de aquello que Ortega y Gasset empleó para definir a las primeras novelas de Azorín: 'primores de lo vulgar'…"

"… Esta imaginería que Denevi fue el primero en poner en escena literaria – al menos en idioma castellano, a lo sumo antecedido en el inglés por el primer Truman Capote –, es trasladada de forma magistral al cine por Mario Soffici. Pero agregando de su cosecha elementos que le son intrínsecamente propios, como el uso para el rol protagónico – llamado Camilo Canegato – de Juan Verdaguer, en su primer y único papel dramático,

logrando con este toque estilístico emblematizar centralmente todas las demás obtenciones de esta versión cinematográfica. Porque, si hay algo que ha fascinado a Mario Soffici a lo largo de toda su obra, es aquello en que fue influido – confesamente – por el hoy olvidado dramaturgo Henri Lenormand. En la construcción fantasmal de una ficción que se sabe a sí misma como ficción, pero que insiste en 'su' verdad; en la marioneta de un orden instintivo, que no solo lo sobrepasa, sino que lo gobierna con cruel complacencia. Esa cruel veta schopenahueriana – a su vez refractada en Lenormand y Pirandello – hace que sus personajes, la mayor parte de las veces – como sucede con el narrador de historias falsas de La Secta del Trébol –, gocen en representarse a sí mismos. Utilizando para ello todo el material de ficción que tienen a su alcance, tanto sea del reputado – desde otro lugar – 'alto' como del 'bajo'…"



Afiche de "Rosaura a las diez".

"… Porque tanto Denevi como Soffici son narradores llenos de 'sonido y de furia' y en ese encuentro, casi único en nuestro cine, de dos universos de ficción que guardan una relación de parentesco mucho más estrecha de lo que pueda imaginarse superficialmente – más allá de ciertas diferencias de temperamento –, se erige este filme singular. En el que, por encima de ciertas imperfecciones técnicas, en especial de montaje, se arriba a una síntesis única. En el que cierta ley de representación de lo argentino-porteño comienza a 'ensayar' su despedida. Y en este ensayo, cierto efecto de realidad – en sentido histórico social – se 'bovariza', parece autodestruirse en una suerte de autofagia, de inmolación autoconciente, tras la cual esa forma, ese estilo de representación solo parece o incluso hasta desea poder sobrevivir como parodia…" [1]

"Rosaura a las Diez" (1958), como la posterior *"Culpable"* (1960), de Hugo Del Carril, parecen ser precisamente la despedida del cine argentino clásico, como también de una determinada instancia de ciudad (Buenos Aires) y de país, que parece ya concluida hace tiempo. La caída industrial de nuestro cine (producida, entre otras cosas, por la caída del gobierno de Perón en 1955), la traslación de un mundo dubitativo y ambiguo que atravesó una aguda crisis de la que aún no ha podido despertarse por aquellos años, más la nueva camada de directores que en los sesenta comenzaron a mirar más a Europa y a sus relucientes nihilismos, dando espaldas a la tradición, produjo el irremontable derrumbamiento de nuestro cine nacional.

Escribe María Eva Morales (egresada de la ULP en Narración Audiovisual) sobre *Rosaura a las Diez*[2]: *"… La*

1 Nos referimos a los filmes de John Ford, que van desde "Más Corazón que Odio" (1956) hasta "El Ocaso de los Cheyenes" (1964).

2 La Pasión Manda – De la condición y representación melodramáticas. Ángel Faretta. Editorial Djaen. 2009.

película, una muestra cabal del melodrama argentino, cuenta la ensoñación despierta de Camilo Canegatto, donde un hombre al que todos creen insignificante, es amado por una bella y joven mujer, Rosaura, a quien cual Galatea, Camilo le da vida y la mete en su realidad para mejorarla. Pasado un tiempo, Camilo decide deshacerse de su invento y cuando Rosaura está a punto de ser destruida, ésta toma vida propia abandonando el mundo de los sueños…" Soffici siempre manejó a la perfección la aparición de lo otro, de lo terrible, de lo tremendo, aquello que el melodrama canaliza como una fuerza oscura que une dos mundos. Continúa Morales diciendo: *"… Camilo, ante la policía, confiesa el único crimen que ha cometido: ha dado vida a un ser irreal. Él, es el inventor de Rosaura, a quien crea y le otorga la perfección que su realidad no tiene, para de este modo conjurar su mal de hombre solitario que pretende a una mujer real, Matilde y de este modo infantil, casi ingenuo decide llamar su atención. Para llevar adelante su plan utiliza los vicios de sus vecinos de la pensión "La Madrileña", quienes no saben de vidas privadas e intimidades. Camilo comienza a recibir cartas perfumadas enviadas por él mismo y así logra despertar el interés de todos. La pensión está convulsionada con su historia y lo presionan para que le dé un final… un final feliz. Es allí cuando Camilo, desbordado, decide deshacerse de su criatura, pero la realidad atraviesa su sueño y le devuelve una versión deformada de su invención. Una noche cuando el reloj marca las diez, Rosaura, la mujer inventada, llega a la pensión. Camilo despierta de su sueño de una manera brutal, porque a diferencia de Galatea, que toma vida y ama a su creador, Rosaura ha tomado vida real y rompe con la obediencia que toda obra debe guardar para con su autor…"* La desobediencia es uno de los temas centrales del arte, del cine, y de Soffici. El espanto experimentado por Camilo, ante semejante inesperada materialización, se nos vuelve como par de tantas ideas desplegadas en la literatura argentina, Bioy Casares, por ejemplo. Sobre todo, por su universalidad. Pero, cuando la realidad golpea fuerte y nos hace vivir la más cruda verdad, el sueño, lo difuso, lo otro, se traslada, se muda. El ensueño se reparte entre los otros habitantes de la pensión, como necesitados de ciertas dosis fuertes de irrealidad, o de otra realidad… Todos inventan una Rosaura de acuerdo a sus deseos e intereses. Concluye María Eva Morales en su escrito: *"… Camilo había construido una Rosaura bella, angelical, con su etéreo vestido blanco y con un férreo amor hacia él. Doña Milagros la prefiere víctima, empequeñecida por su situación, disfrazada de buenas intenciones, que puede dirigir su existencia como digita la vida de todos los que tiene alrededor, en este caso, se empeña en llevar a la pareja al feliz desenlace del matrimonio. Reglos también la desea víctima, pero víctima de todos, incluidos Camilo, para erigirse él en el héroe y vengador, quien la terminará rescatando. Matilde, por su parte, la convierte en su rival, necesitó de Rosaura para desear a Camilo. Por eso Rosaura existe, porque otros la necesitan y le dan vida. Por eso Rosaura debe existir...*

… Podemos ver a Camilo en su relato retrospectivo en el momento en que se eleva al mundo de los sueños: cuando acompaña al "padre" de Rosaura hacia la casona sube la escalera para salir de su atelier. Y luego, cuando Camilo decide terminar con la historia de Rosaura, porque la cree agotada, nos relata su salida de la mansión y esta vez baja por la escalera, intentando dejar su sueño atrás. Pero éste le sigue los pasos… (Eje vertical).

… Camilo se maneja entre dos mundos, en dos tiempos. Al inicio de su estadía en la pensión, el reloj da marco a su confesión a Doña Milagros sobre sus profusos sueños, a los cuales pretende erradicar con sus medicamentos porque les teme. Luego, cuando el reloj vuelve a aparecer, cuando sus campanadas anuncian las diez, aparece el sueño corporizado de Rosaura en la puerta de la pensión, preguntando por Camilo Canegatto... (Principio de Simetría).

… Al final, el cadáver develará quien es su asesino a través de una carta: No es Rosaura, puede llamarse Marta o María, pero no es Rosaura. Es una ex convicta que tiempo atrás tuvo a Camilo como cliente prostibulario.

Pero esto Camilo lo ha guardado en ese territorio de la mente donde depositamos aquello que preferimos no recordar, o al menos intentamos eso... Ahora podemos echar una mirada comprensiva sobre María que llega a la pensión y es recibida como a Rosaura, y se mete en su piel, entra y sale de ella, convirtiéndose así en víctima y victimaria. Es víctima porque la situación que la persigue no le deja alternativa: debe sobrevivir, ella necesita ser Rosaura, porque esto le permite, por un momento, dejar de ser María; y es victimaria porque ella sabe que todo es un gran engaño. María no es mejor que los otros, pero tampoco es peor, porque en definitiva es la única que tiene motivos contundentes para seguir la farsa. Ella deja a los otros que sientan piedad por ella, porque para sentir piedad se necesita de una víctima, y Rosaura lo era… y María también... Una es la otra, por eso, al morir, María termina también la existencia de Rosaura...

… La película se maneja en un ambiente de encierro: todo sucede dentro del reducido mundo de la Pensión. Camilo, por su parte, ha quedado encerrado dentro de su fábula. Su correspondencia, su habitación y su vida son invadidas permanentemente. Con la llegada de Rosaura sus espacios se reducen hasta el límite: debe compartir su cuarto con su rival... A Rosaura/María el encierro que vivió en la cárcel, la persigue, lo lleva consigo, primera hasta la casa de su "amiga", de donde logra escaparse, y luego cuando llega a "La Madrileña" y queda presa de la situación, de la que esta vez no puede escapar. El resto de los habitantes de la pensión está encerrado, atrapado en sus miserias y sus pobres vidas. Camilo no sólo inventó un mundo paralelo, sino que lo trajo al real donde parece no haber cabida para tanta perfección, por eso Rosaura debió morir, para despejar el horizonte de ensueños…"

Proponemos, para finalizar el ensayo más que en todos los otros capítulos, la visión y revisión de los filmes de este autor fundamental, que indudablemente fue unos de los artistas más importantes que ha dado la Argentina.

En el capítulo siguiente, nos encontraremos con una extensa y delicada crítica a propósito de este autor y *"Rosaura a las Diez",* realizada por Sebastián Núñez.

Mario Soffici nació en Florencia, el 14 de mayo de 1900, y murió en Buenos Aires el 10 de mayo de 1977. Fue el Director del INCAA durante la última presidencia de Perón (1973-1974).

Filmografía:

• Propiedad (1961)
• Chafalonías (1960)
• Rosaura a las 10 (1958)
• Isla brava (1958)
• Oro bajo (1956)
• El hombre que debía una muerte (1955)
• El curandero (1955)
• Barrio Gris (1954)
• Mujeres casadas (1954)
• La dama del mar (1954)
• Una ventana a la vida (1953)
• Ellos nos hicieron así (1952)
• Pasó en mi barrio (1952)
• El extraño caso del hombre y la bestia (1952)
• La indeseable (1951)
• La barca sin pescador (1950)
• Tierra del fuego (1948)
• La gata (1948)
• La secta del trébol (1947)
• Celos (1946)
• El pecado de Julia (1946)
• Besos perdidos (1945)
• La cabalgata del circo (1945)
• Despertar a la vida (1945)
• La pródiga (1945)
• Cuando la primavera se equivoca (1944)
• Tres hombres del río (1943)
• Vacaciones en el otro mundo (1942)
• El camino de las llamas (1942)
• Yo quiero morir contigo (1941)
vCita en la frontera (1940)
• Héroes sin fama (1940)
• Prisioneros de la tierra (1939)
• El viejo doctor (1939)
• Kilómetro 111 (1938)
• Viento norte (1937)
• Cadetes de San Martín (1937)
• Puerto nuevo (1936)
• La barra mendocina (1935)
• El alma de bandoneón (1934)



Luis Saslavsky

Luis Simón Saslavsky nació en la ciudad de Rosario, el 21 de abril de 1903. Siempre relacionado con el mundo del arte, a través de su familia y amigos, fue formando esa personalidad refinada, ese hombre culto y sabio que conoceremos con la visión de sus películas varios años más tarde. Desde temprana edad se dedicó ver películas y su obsesión por los filmes, los viajes y la afición por los dibujos y la pintura, terminaron por configurar, hacia fines de los años veinte, a un crítico riguroso que se codeaba con lo más alto de la cultura en nuestro país.

Cuentista, poeta, dibujante, crítico, amante de la música y el cine, Luis Saslavsky, comenzó a trabajar en *La Nación,* en 1929, ocupando el lugar que había dejado el crítico (más tarde guionista y cineasta) Arturo S. Mom. Luego de diversas experiencias artísticas (la escritura, el teatro, etc.) se dedicó de lleno al cine, cuando en 1931 tuvo la oportunidad de filmar en 16 mm. su ópera prima: *Sombras.* Mediometraje mudo, de difícil acceso, que comienza a configurar el largo camino del artista. Luego viajó a Hollywood, donde trabajó, primero, como crítico para algunos diarios argentinos, y luego, escribió algunos argumentos y críticas para Warner Bros., como así también realizó trabajos de asesoramiento estilístico y decorativo.

En 1933 conoció, en Hollywood, a Joan Crawford, Greta Garbo, Gary Cooper, Marlene Dietrich, y al director Josef Von Sternberg. A través de éste obtuvo un puesto como asesor técnico en *Vuelo nocturno*, de Clarence Brown, para la Metro Goldwing Mayer. Más tarde, logró trabajar en dos asesorías más: *Volando a Río* (1933), donde conoció a su futura gran amiga, Dolores Del Río (que protagonizará con él *Historia de una mala mujer* en 1947), y *La ciudad de cartón* (1934).

Regresó a Buenos Aires en 1934 y trabajó un tiempo en el diario *Crítica*, recomendado por Alberto de Zavalía. Allí escribió crítica cinematográfica. Junto con su amigo Zavalía, Ernesto Arancibia, Enrique Cahen Salaberry, Carlos Schlieper y Carlos Adén formaron una productora para filmar sus primeros largometrajes. Así nació el SIFAL, que solo pudo producir dos filmes antes de fundirse: *Crimen a las tres* (dirigido por Saslavsky), un policial de setenta minutos, que marcó el principio de uno de los géne-

ros que trabajará nuestro autor a lo largo de su carrera; y *Escala en la ciudad*, de Zavalía.

Años después, entre críticas, cuentos, ensayos y viajes, Luis Saslavsky comenzó una carrera cinematográfica regular para Pampa Film, a través del productor Olegario Ferrando. En 1937 filmó *La fuga* (para muchos, su primera gran obra) con el joven Santiago Arrieta y Tita Merello. Luego, filmó *Nace una amor* (1938) y *El loco Serenata* (1939), con Pepe Arias. Más tarde, a través de Atilio Mentasti, Saslavsky firmó un jugoso contrato con Argentina Sono Film para realizar tres películas con Libertad Lamarque como protagonista, ellas fueron: *Puerta cerrada* (1939*), La casa del recuerdo* (1940), y *Eclipse de sol* (1942); en medio de las dos últimas, realizó ***Historia de una noche***. Siguieron casi una decena de filmes más realizados en la Argentina entre 1942 y 1948, año en el que se estrenó *Vidalita* y en el que decidió irse a filmar a Europa por problemas con el gobierno peronista de entonces.

Realizó algunos filmes en España y en Francia, con un seguimiento muy entusiasta de la crítica hasta que regresó a la Argentina definitivamente en 1963, para adaptar *Las Ratas* de José Bianco. A partir de ese momento realizó sus filmes más irregulares, hasta concluir su obra con *El fausto criollo* (1979). Cabe señalar que la película que le abrió la posibilidad de una larga temporada en la cinematografía francesa (cuatro películas muy elogiadas y con buenos réditos comerciales) fue *La Corona Negra* (1950), una producción española realizada íntegramente en Marruecos, que el mismo Luis Saslavsky reconoció como una experiencia única, por el sistema de producción, el reparto, el lugar y las condiciones generales de filmación. Una película extraordinaria.

Saslavsky conjugaba fineza estilística y fluidez narrativa con ideas muy claras y recurrentes que, a lo largo de su obra, consolidaron una visión del mundo. Acorde con un pasado (el de los cuarenta, digamos) que se respiraba más habitable y bello (sobre todo en lo que refiere a su contemplación) que el caos moderno de nuestro siglo veintiuno.

Es común advertir en la obra cinematográfica de Luis Saslavsky que un secreto, una verdad, sea revelada solo a algunos de los personajes centrales de la trama, mientras el resto vive en el rutinario devenir como si tal cosa no existiera. La vida en toda su dimensión melodramática solo atraviesa a unos pocos en el mundo de Saslavsky, mientras los demás están privados de intervenir en la trama de ese mismo mundo que los oprime o los hace felices.

Luis Saslavsky murió en Buenos Aires, en 1995, a los ochenta y dos años de edad, ya retirado de su actividad artística.

Historia de una Noche
La Historia…

La trama del filme cuenta lo siguiente: Hugo Morel (Pedro López Lagar) regresa a su pueblo natal después de siete años de derroche en Buenos Aires. Allí se encuentra, entre otras cosas, con Laura (Sabina Olmos), su antigua novia. Laura está casada desde hace cinco años con Daniel Romero (Santiago Arrieta). Tienen una hija de cuatro años, Lita, que ha padecido sarampión, y que mandaron a Necochea para que el mar termine de curarla. Lita regresará al pueblo en el tren de la medianoche.



Hugo, enterado de que nada le queda de la herencia de su familia, utiliza la fiesta de beneficencia del hospital del pueblo, de esa noche de sábado, 17 de septiembre, para buscar (y encontrar) un candidato a quien pedirle dinero para continuar con su vida dedicada al juego.

Mientras tanto Daniel, su antiguo amigo y rival, debe recurrir a la fiesta de beneficencia también en la búsqueda de un prestamista, pero este por una antigua deuda con la empresa que lo emplea, que año tras año viene emparchando con préstamos ocasionales de amigos. Acaba de recibir un telegrama por el que se entera que su jefe, el señor Lusatti (Sebastián Chiola), llega al pueblo esa misma noche, en el mismo tren que la hija, para realizar un arqueo de la caja de Daniel al otro día (domingo) a las ocho en punto de la mañana. Daniel ha retirado seis mil pesos de dicha caja y debe conseguirlos antes de la mañana siguiente. Ni su esposa ni sus suegros saben nada del asunto. Ni jamás se lo imaginarían. Su íntimo amigo y vecino, Eduardo, esta vez no puede ayudarlo sino hasta el lunes, y es Eduardo quien le sugiere que cuente con otro amigo de ambos (Bennett), un viejo y adinerado estanciero de la zona, que seguramente irá a la dichosa fiesta de beneficencia. Esta es su segunda y última oportunidad. Pero el viejo Bennett está en quiebra, con la casa a punto de ser rematada y pensando en suicidarse.

Daniel, ya resignado a perder el trabajo y toda su carrera por aquella falta, termina siendo el candidato ideal para Hugo. Ambos se encuentran en la fiesta después de siete años. Hugo se conforma con los míseros doscientos pesos que quedan en la billetera de Daniel. Es suficiente para afrontar la partida de póker en el club esa misma noche. Daniel le da a Hugo los doscientos y este se va ("a trabajar", según dice)... Ambos quedan con la idea de no volver a verse.

Antes del fin de la fiesta, el resignado Daniel escucha en la radio la desgraciada noticia del descarrilamiento del tren en el que viajaba su jefe hacia allí. ¿Un milagro? Lo que no sabía hasta ese momento, Daniel, era que su hija también regresaba al pueblo en el mismo tren (sorpresa que le tenía preparada su mujer, Laura, para la medianoche). Cuando Daniel se entera de la verdad, mediante su amigo Bennett, corre hacia la estación de trenes a buscar a su hija. Después de una larga búsqueda e incertidumbre, se entera de que su hija está sana y salva, ya de vuelta en casa. Decidido a regresar a su hogar, se encuentra con su jefe, Lusatti, que también salió ileso del accidente. Lo encara como para tantearlo y, de ser necesario, decirle toda la verdad, pero Lusatti lo asusta. Daniel no se anima más que a sugerir una falta, a lo que su jefe le aclara enfurecido que iría a la cárcel alguien que toque plata de la caja de la empresa. Lusatti corta abruptamente la conversación y se va (*tiene un compromiso importante y urgente*). Daniel se queda solo en el andén, desesperado, sin saber qué hacer. Roba un revólver de un carrito de equipaje en la estación, con la clara intención de suicidarse.

Empieza a caminar, frustrado, acobardado, vencido. Camina sin cesar por las afueras de su pueblo. Durante la caminata, pasa por tres recuerdos de sus años pasados, mostrados por Saslavsky en forma de *flashback*: el primero es el triste recuerdo de la época en que fue rechazado por Laura, cuando ella estaba de novia con Hugo (este recuerdo se produce cuando está sentado en el andén, antes de comenzar su desesperada y aturdida caminata); el segundo recuerdo es la declaración de amor a Laura, cinco años atrás; y el último *flashback* corresponde al momento en que Laura le anuncia que ella y Daniel van a ser padres. Por momentos, los tres *flashbacks* se funden con el personaje de Arrieta, que va perdiendo la línea, y así son tratados con una precisión perfecta en cuanto a lo gestual de cada uno de los personajes: las vestimentas, la luz, los decorados, etc. Toda la puesta en escena es rigurosa en la descripción íntima de cada personaje, en la coherencia entre su pasado y su presente y, fundamentalmente, en el pasado de aquella

Argentina de fines de los años treinta. Luego del último recuerdo, ya desfigurado, Daniel entra en un bar para emborracharse a la espera de su final. Son las cuatro y media de la madrugada.

En el bar se encuentra "casualmente" con Hugo, que bebe su copa, victorioso, tras una beneficiosa partida de póker. Le devuelve a Daniel los doscientos que un rato antes le había prestado, pero cuando saca los billetes, a Daniel le brillan los ojos pensando que, tal vez, Hugo podría ser su salvación. Entonces le cuenta toda la verdad de su situación, rogándole, sin decírselo, que lo salve. El asunto es que Hugo sólo ganó tres mil (Daniel necesita seis mil para saldar su deuda) y, conforme, se retiró de la partida. Hugo le propone volver a la partida y, si le va bien y consigue los seis mil, se los llevará antes de las ocho de la mañana, pero si va mal, solo le quedará la opción del revólver. Sin otra posibilidad, Daniel acepta y se va a su casa a esperar.

Cuando comienza a aclarar, Daniel se queda dormido junto a su mujer en el sillón de la sala, después de una larga charla en la que casi le confiesa su falta; en cambio, ella le confiesa que hasta ese momento no había podido olvidarse de Hugo, pero que a partir de esa noche, accidente de tren de por medio, no solo Hugo ha pasado a ser nadie, sino que también terminó de convencerse de su amor por Daniel y por su vida juntos. Ella le dice: "... Yo quisiera detener el tiempo... que no llegue el nuevo día..." (Daniel, por otros motivos, desea lo mismo). Él se duerme junto a ella con la esperanza de un milagro. A las siete de la mañana llegan los padres de ella, antes de ir a misa, y se encuentran a ambos en la sala, vestidos, en el sillón. Ella se va a dormir a la cama y él a bañarse y cambiarse para esperar al señor Lusatti. Unos minutos más tarde llega Hugo con el dinero prometido, salvando de la cárcel a Daniel. Es justamente al señor Lusatti a quien Hugo le ha ganado al póquer toda la noche, y es el mismo Lusatti quien, apenas horas más tarde de su discurso moralista en la estación, le solicita a Daniel un préstamo de la caja de la empresa.

Daniel se encuentra con Hugo en la puerta de su casa, ahora sí por última vez, para agradecerle y para decirle que ambos deben contarle la verdad a Laura. Hugo responde que no. Que Laura no debe enterarse de nada. Que para ella tiene que haber sido como si nada extraordinario hubiera pasado. Que crea que él es todo lo malo de siempre. Que crea que es Hugo quien vino a pedirle plata a Daniel y no al revés. Alega que es su forma silenciosa de hacer un bien y de terminar de matar su amor por Laura, porque él no la merece.

Hugo parte entre sombras mañaneras camino a la estación, rumbo a Buenos Aires, en medio de campanadas que llaman a los fieles a la misa del domingo. Campanadas simétricas a las que abren el filme cuando, el día anterior, Hugo contemplaba la tumba de su madre en el atardecer nublado.

Hasta aquí la trama. Como se verá, dentro del complejísimo relato, Saslavsky trabaja particularmente las relaciones entre los personajes, interpretados por actores de muy alto nivel, en especial Pedro López Lagar (Hugo Morel).

El Film…
El Género…

Como veremos en *Historia de una noche,* y en gran parte de la obra del autor, el melodrama, la pura pasión, el amor desenfrenado, se tiñe, por así decirlo, de un gesto argentino, de un modismo y un aire de familia que lo distingue, lo sustrae de cierta realidad epocal o estética; pero que a su vez lo trae, secretamente, a las fibras más íntimas de nuestra territorialidad. El filme está compuesto de pinceladas de tango, cinismo, ironía, gestos y dicciones, miradas, paisajes y, sobre todo, de ese ritmo alocado, onírico, hasta pesadillesco que, a partir de esa irrealidad, nos devuelve

nuestra mejor (o tal vez la peor) realidad... pero realidad al fin.

Nombramos el melodrama y se hace indispensable hablar un poco más de género. ¿Qué son los géneros narrativos (cinematográficos, en este caso), para qué y por qué se utilizan? Refiriéndose a Hollywood, dice Robin Wood en su libro sobre la obra de Howard Hawks: *"...Un momento de reflexión debería bastarle a cualquier persona para convencerse de que la existencia de géneros preestablecidos es enormemente beneficiosa para el artista, y que casi todo el arte más grande ha sido construido sobre los cimientos fuertes y familiares de un género: las obras de Shakespeare, las sinfonías de Mozart y la pintura renacentista ofrecen paralelismos obvios. Desde luego, lo que valoramos en Shakespeare y en Mozart son, por supuesto, cualidades personales. El género no las crea, pero ofrece medios para que alcancen su expresión más libre y más plena. El artista sin género es, de hecho, menos libre, porque está continuamente ocupado con los problemas que le plantea crearse su propio marco de referencias. Una tarea que le provoca, entre otros efectos, esa extrema conciencia de sí mismo..."*[1]
Imitando la tradición norteamericana de los grandes estudios productores y el troquelamiento en géneros, el cine argentino produjo, en su época clásica, sus mejores obras, pero además dio, por los motivos que explica Wood, mayor libertad y creatividad a sus artistas. Uno de los mejores ejemplos es Manuel Romero (justamente Romero es el apellido del personaje de Arrieta en *Historia de una noche*), que filmaba un promedio de tres películas por año, dadas las condiciones que le proporcionaban los estudios, pero que le resultaba cómodo y productivo debido al establecimiento de los géneros. Esto les permitía a los autores grandes posibilidades de narración, de expresión, y perfectas condiciones de trabajo; no solamente a los directores de cine, sino también a todo el personal que formaba parte de una producción cinematográfica (elenco, técnicos, asesores, escenógrafos, músicos, etc.).

El sistema de estudios proveía también un desarrollo muy importante para la parte actoral, cosa que indudablemente se ha perdido. Hoy, en ningún lugar del mundo (menos aún en nuestro país) existe la calidad de actores de aquellos tiempos, y mucho menos una buena cantidad de actores y actrices disponibles para elegir a la hora de filmar una película.

Así como los géneros dan los arquetipos diegéticos y topográficos, los actores y actrices, enmarcados en este sistema, también dan arquetipos personales y emocionales. Ángel Faretta suele decir: *"... En el cine clásico (norteamericano, argentino, el que sea) el cine se hacía con los actores; desde hace unos cuantos años, el cine se hace a pesar de los actores..."*. Cierto, muy cierto.

El Pequeño Pueblo

El pequeño pueblo suele sentarle bien a las tramas de los filmes de Saslavsky. Son muchas las películas donde esta referencia topográfica sirve de base para el despliegue de una serie de peripecias y relaciones que, al tratárselas desde ese lugar, se vuelven complejas y extraordinarias. Pero hay que tener en cuenta un detalle en la obra de nuestro autor: la vida rural, la vida de pueblo, siempre tiene, de una u otra manera, la referencia (el permanente fuera de campo) de la vida en la gran ciudad (la clara referencia casi siempre es, por supuesto, Buenos Aires).

El interés por la vida sencilla, por gente que se conoce entre sí y que guarda algún prejuicio respecto del otro, el lugar pequeño, las rutinas, las cuestiones que tienen que ver con los ciclos y las repeticiones, hacen que Saslavsky se sienta cómodo para narrar sus películas. Además de hacerlo en *Historia de una noche* lo realizó también en *La fuga* de 1937 (aunque aquí es, claramente, un traslado, literal y simbólico, de la

1 El Cine de Howard Hawks. Robin Wood. Ediciones J C. Año: 1970.

ciudad al campo), en *La casa del recuerdo*, de 1940, y en *La corona negra*, de 1950, entre otras.

Para comenzar, tomaremos la cuestión familiar. Hugo ya no tiene familia. Su madre ha muerto y él no creó una nueva familia. Por eso vive una vida solitaria y errante buscando, tal vez desde hace siete años, una noche como esta, para compensar, redimir tantos años de fracaso, errores y egoísmo. El momento clave es cuando se entera de la verdadera situación financiera de Daniel; Hugo le dice: *"... Has concluido por donde yo empecé... estafando..."*. Es el momento en el que ya no puede perder la oportunidad de cambiar. O al menos de terminar lo inconcluso.

Por su parte, Daniel constituyó una familia. A los tirones y con una mujer que al principio de la relación no lo amaba, unos suegros muy especiales, la enfermedad de su hija, pero familia al fin. Allí radica el triunfo (si se lo puede llamar de esa manera) de Daniel. Después de años de tozudez y soberbia, Daniel logra conquistar definitivamente el corazón de Laura, pero solo a partir de esta noche. Aquella familia y aquella casa con su jardín y sus flores que Laura soñaba en la juventud y que Hugo le prometía como un futuro no muy lejano, se las da, a su manera, Daniel. Recordemos que justamente la escena final es en el tan preciado jardín de Laura. Daniel lo logra porque advierte un elemento central (idea fundamental en la obra de Saslavsky), que es el siguiente: no hay una sola forma de ser que asegure determinado éxito, no hay personas que solo son buenas y personas que solo son malas. Este punto de partida elemental, se interpreta en el filme en cuestión mediante una simetría: En el comienzo de la película, en una conversación con su suegro, Daniel se expresa muy duro, muy cruel para con su rival, alegando que Hugo no es que no haya tenido suerte, sino que dilapidó su vida en el juego, que no se dedicó al estudio, al trabajo, a la responsabilidad, etcétera (a diferencia de lo que él cree ser). Incluso redondea su discurso diciendo que solo hay dos tipos de hombres: *"... los que trabajan y los sinvergüenzas..."*. La idea se cierra con su segundo encuentro con Hugo, en el bar, esa madrugada, cuando Daniel le confiesa su situación y le pide ayuda, y Hugo le ofrece una forma de solución con un grado de amistad que sorprende. Ahí Daniel corrige su discurso anterior, aclarando que él no es tan bueno ni Hugo tan malo. En la escena final, ante la actitud heroica de Hugo, Daniel comprende que ni siquiera es mejor que él, y que necesitó de Hugo no solo para salvar el pellejo y cambiar de pensamiento y de actitud, sino también para poder tener definitivamente a Laura.

Antes señalamos que Saslavsky trabaja esta cuestión del simulacro y la vida real que atraviesa a sus más importantes personajes. Pero debemos preguntarnos lo siguiente: ¿a Laura no le afecta en nada esta verdad que está privada de conocer? Por supuesto que la afecta, porque aunque no conozca la verdad acerca de la situación financiera de su marido, se da cuenta de la distancia que toma Hugo, como así también de cuánto le preocupa a su marido el descarrilamiento del tren, hecho que va a definir, en esa familia, un antes y un después. Recordemos: *"... Pero Don Alejandro, nos conocemos hace tanto tiempo... hago por usted, lo que usted haría por mí en una situación similar..."*, dice Daniel a Lusatti con sarcasmo culpable. Una pregunta más: ¿no afecta acaso a la familia Valenzuela, suegra y suegro de Daniel? Recordemos la escena final, en la que Hugo lleva el sobre con el dinero y es rechazado por la señora Catalina, que le dice: *"... no nos interesa a qué viniste, quiero que te vayas ya mismo. Ya me imagino qué tipo de sobre traés para Daniel..."*. Hugo responde, entre cansado y burlón: *"... Fíjese que este tipo de sobre es la primera vez..."*.

Saslavsky maneja el tema del secreto en tres niveles: Los que están absolutamente metidos en la cuestión (Hugo y Daniel y, por cercanía y confianza, los simétricos Eduardo y Bennett), que saben todo lo que pasa y que plantearán, cada uno desde su lugar, una posible solución al problema; los afectados indirectamente, aún privados de la verdad o de parte de la verdad (Laura y su familia, el señor Lusatti); y, por último, el resto de

la gente del pueblo, que no percibe nada ni es modificada, y que está claramente representada por aquella fiesta de beneficencia para el hospital del pueblo.

Respecto a la fiesta, debemos recordar que Laura (Sabina Olmos) interpreta en el escenario una bellísima canción (*"Tu recuerdo floreció"*) dirigida, a través de la puesta en escena del filme, a Hugo, que asiste a esta celebración anual después de siete años. Laura, atada al pasado y a la rutina frívola y sin sentido del pueblo en el que vive, saltará hacia afuera de ese mundo a partir de dejar a Hugo definitivamente de lado y entregarse a su marido hacia el final del filme.

Los hombres (Daniel sobre todo) poseen el secreto o parte del secreto. Ven como un gran simulacro lo que sus mujeres o posibles mujeres viven como la vida real, e intentan mantener el secreto ya sea para poseerlas (Daniel), o para abandonarlas definitivamente (Hugo). Pero lo que es claro en la narración es que la seguridad moral masculina (todos y cada uno de los personajes hombres están seguros de que se comportan como deben) tropieza, se vuelve frágil cuando la mujer se pone en el medio, ya sea por seducción, por recuerdo, porque puede develar el secreto o por un simple chisme telefónico. Un detalle: la madre de Laura, Catalina Valenzuela (Buschiazzo) no lo puede ver a Hugo, y hacia el final, por su exagerada aspereza casi echa todo a perder. Más adelante analizaremos este tópico que suele trabajar Saslavsky de la relación entre el hombre y la mujer.

Laura le dice a la viuda de Ondurraga que, más allá de su vestimenta y sus actitudes, el luto debe llevarlo en el corazón. Ella lleva un luto de siete años (por haber perdido a Hugo) y esa noche, gracias al anillo (en su función opuesta), se da cuenta de que una distracción en su deber familiar puede producir una tragedia. Su hija Lita tuvo un accidente en el tren y ella se culpa por haberse puesto el anillo de Hugo, luego de haber bailado con él, en lugar de sacarse dicho luto. Más tarde, y después de unos cuantos acontecimientos, logrará sacárselo: *"... Primero hay que saber sufrir, después amar, después partir, y al fin andar sin pensamiento..."* dice el tango de los Expósito.

Pensemos en la escena final, una vez recompuesto el triángulo, cómo son las actitudes de cada uno de los personajes: Laura, convencida (de algo que no es *tan* así) luego de pasar su prueba no buscada; Daniel, contrariado, algo desahogado luego de sacarse de encima semejantes problemas; y, por último, Hugo, cansado, suficiente, como satisfecho tras cumplir su inesperada misión.

El Tiempo…

Hay mucho para decir del título del filme y del manejo del tiempo por parte del director. *Historia de una noche* es, literalmente, el relato de una historia que empieza, se desarrolla y termina en una sola noche (por supuesto, a partir de la pieza teatral de Perutz en la que se basa). Nada anterior puede atribuírsele directamente a dicha narración, ni nada posterior. Algunas cuestiones indirectas, sí, pero ya las analizaremos más adelante. Da la sensación de que esta historia, y muchas otras como ésta, pueden ocurrir imprevistamente en cualquier momento y en cualquier lugar, más aún en la Argentina de fines de los treinta, un país haciéndose. Todavía más, es muy interesante pensar en el hecho de que este tipo de historias pueda repetirse. Hechos que atraviesan solo a ciertas personas y permanecen en secreto, tal vez eternamente, para el resto de la gente.

La historia comienza un anochecer nublado en el cementerio donde Hugo contempla la tumba de su madre (muerta en el 33), mientras el campanario de la iglesia del pueblo llama a los fieles a la misa del sábado por la tarde-noche; y concluye al día siguiente, el domingo, cerca de las nueve de la mañana, cuando el mismo campanario llama a concurrir a la misa matinal. El pequeño pueblo del interior de la provincia de Buenos Aires es sintetizado (simbolizado) por la iglesia fundante del lugar.

Todo esto se obtiene a partir de una brillante adaptación (de una pieza de teatro, recuérdese), de una gran meticulosidad técnica (decorados, vestuarios, edición, música) y de una puesta en escena general que hacen de Saslavsky un autor sobresaliente, que coordina todos los detalles y movimientos para darnos una obra cuidada, pulida y extraordinaria.

A pesar del corto tiempo que se recorre en la ficción, el cambio en las actitudes de los personajes (básicamente, los cuatro principales) está claramente llevado y justificado. Hugo se da cuenta de que no es menos que nadie ni está por debajo de nadie. Decide salir a la superficie con su dolor a cuestas. Daniel, por desesperación y por miedo (el miedo no es sonso), se rebaja hasta Hugo para darse cuenta al final que equipararse con él no es bajar tanto. Lusatti muestra su inestabilidad extrema como puede ser una larga partida de póquer (siempre fuera de campo), hoy se gana, mañana se pierde. Finalmente Laura recupera, como pocas veces en la obra de Saslavsky, la verdadera dimensión de lo familiar, una vez completado el triángulo: padre-madre-hija.

Siguiendo con esta línea geométrica, recordemos que al comienzo ninguno de los tres ocupa su lugar de vértice en dicho triángulo. A lo largo del relato se mueven convenientemente para terminar ubicados en el lugar correcto, sintetizado en la familia que la película muestra hacia el final.

El heroísmo oculto o reservado que demuestra Hugo también pasa velozmente, como una ráfaga, ya que todo el filme tiene esa característica especial de sueño, de fugacidad, de algo que no pudo haber pasado realmente, común a nuestro melodrama argentino: algo que no pasa nunca, o que pasa rápidamente a cada momento y en cada lugar.

"… Sol de mi vida: fui un fracasado, y en mi caída, busqué dejarte a un lado... porque te quise tanto, tanto, que al rodar... para salvarte, sólo supe hacerme odiar..." escribe en "Confesión" Enrique Santos Discépolo.

Otras cuestiones…

En un filme como este, donde la trama está tan ceñida a la cuestión del dinero, donde el conflicto central de la historia está planteado a partir de un faltante de caja y su secreto, es donde aparece el gesto artístico de Saslavsky que transforma un relato superficialmente costumbrista, social, materialista en algo que va mucho más allá... y que se resuelve, en todos sus aspectos, de una forma por demás contraria a la que se nos presenta en la superficie (digamos, de manera no materialista). Veamos el proceder:

Daniel escucha en la radio la noticia del descarrilamiento del tren en el que viajaba su jefe, sin saber del regreso de su hija. Sin malicia (esto es fundamental), cree que lo acontecido fue un milagro, no la muerte de su jefe, sino al menos una demora, una postergación. Cuando su amigo Bennett le cuenta que también iba su hija en el tren, lo primero que atina a decir es: *"... No, Dios mío, no, a ese precio no, prefiero la cárcel, el deshonor, la vergüenza..."*

Minutos más tarde, antes de salir de la fiesta, Laura se pone en el dedo el anillo que le había regalado Hugo siete años atrás (minutos después de haber bailado íntimamente con él), que llevaba colgado en el cuello y que significaba el amor para siempre entre ambos. Cuando llega a su casa, se entera de la noticia del accidente y se reprocha haberse puesto el anillo, prácticamente se culpa de lo que le pueda haberle pasado a su hijita. Dice, igual que su marido: *"... No, a ese precio no...",* y se desmaya. El director utiliza en dos escenas sucesivas el mismo término en boca de ambos cónyuges para expresar dos situaciones distintas pero que ambas se refieren a deseos prohibidos y malos pensamientos que provocan inmediatamente desastres familiares.

Actitud que completa Hugo jugando con los conejos, precisamente con Lita, la hija de Daniel y Laura. Justamente Hugo, que ha dilapidado toda su fortuna en juegos de azar, y a quien aparentemente solo le

importaba el dinero. ¿No será que más que el dinero, le interesa (o le interesaba), simplemente el juego...? Daniel le pregunta: *"... ¿Qué estás haciendo, Hugo?..."*. Contesta Hugo: *"... Ya me ves, lo de siempre... jugando... pero esta vez no es por plata..."*.

A esta idea debemos agregarle la actitud de cada uno respecto al fracaso o la derrota. Daniel se resigna a confesar su falta después de haber perdonado a Hugo, y espera tranquilamente el momento fatal en el que llegará su jefe y lo condenará. Pero también se resigna a que Laura sepa toda la verdad. Mientras que Hugo resigna el amor de Laura, y realiza una obra de bien, más allá de lo esperable (deberíamos preguntarnos: ¿el gesto de Hugo, en el cine de aquel tiempo, dentro de un melodrama argentino, era o no esperable? Y más: ¿Qué podía significar?): le pide que Laura no se entere de dicha verdad. Por eso, la redención de ambos se completa hacia el final cuando Daniel manda a llamar a Laura para decirle la verdad acerca de él y de Hugo, algo que jamás hubiera hecho antes, y Hugo, contrariándolo, le pide que no diga nada, que ella siga pensando lo mismo de él y que esta historia quede como si nada hubiera pasado.

Tanto en este filme en particular como en la obra de Saslavsky en general, no se profundiza respecto a cómo cada uno se gana la vida desde el punto de vista material, a partir del trabajo entendido como sacrificio. A simple vista no hay pobres o carenciados económicamente (excepto, claro está, los beneficiarios de la fiesta del comienzo que, por supuesto, se hallan fuera de campo). Otra manera sutil de distanciarse de la cuestión material.

Daniel trabaja y mucho, sí, pero para mantener un nivel de vida cómodo y para aprovecharse de esas pequeñas estafas. Es el gerente local de la empresa y realiza sus tareas en casa. Podríamos adivinar que su oficina es la de quien gerencia su propio hogar. Recordemos que su amigo le habla de cinco mil pesos y él le dice que ya son seis mil. Sutilmente, Saslavsky nos da a entender que este abuso aumenta año tras año, más allá de las excusas. Hugo, por su lado, se gana la vida jugando; la pierde, en la mayoría de los casos, según sabemos. De hecho la única vez que gana, y mucho, dona la ganancia en pos de una causa superior al dinero. Pero no trabaja ni tiene en sus planes trabajar. Lusatti viaja por toda la provincia controlando a sus empleados, pero tiene el mismo vicio que Hugo. Suponemos que este pasajero ferroviario de tiempo completo debe ganar muy bien para lo poco que hace. Don Teófilo, jubilado, goza de una posición bastante cómoda. Por último, Bennett: su situación de estanciero rico se ha deteriorado los últimos meses y en lo único que piensa es en el suicidio. A primera vista, no encuentra otra solución. Lo salva la cobardía, o cierto heroísmo. En síntesis: nadie, excepto Daniel, de alguna manera, trabaja o tiene pensado trabajar como sostén propio o de los suyos, mucho menos, el mundo femenino del filme. El tener o no tener dinero pasa por otro lugar (azar, juego, jubilación, herencia, manutención por parte de otro, etc.).

Metafísica…

En el filme hay un tono religioso, católico, muy común en el cine argentino de la época. Un clima que sostiene la puesta en escena del filme. Palabras como "beneficencia", que podemos traducir por Caridad (la fiesta realizada en el hotel principal del pueblo, llamado Roma, recuérdese), "piedad", "milagro", "misa", "deber", "campanario", "perdón", nos hacen pensar en una moral cristiana que soporta la puesta en escena. A esto debemos sumar la actitud de los personajes (la ya citada resignación, el hacer el bien en secreto), la suntuosidad de los decorados, la extraordinaria fotografía, la elegancia, cierta caballerosidad, la sofisticación, etcétera, que nos dan la idea de un sustento religioso, tradicional, siempre presente en los filmes de Saslavsky. La moralidad señalada más arriba se halla sustentada desde ese mismo lugar.

En el filme, el verdadero milagro es que las cosas continúen más o menos en su lugar, y que no se altere el

orden establecido en un principio. Pero con algunos pequeños cambios, claro: Hugo abandona el juego de azar, momentáneamente, para jugar con la niñita *que pudo haber sido* su hija. Daniel entiende, en todo su sentido, que "un tropezón cualquiera da en la vida". Lusatti también (pocas contradicciones en el cine están tan justificadas desde la puesta en escena como el personaje de Alejandro Lusatti) pasa por ese corto recorrido que va de la suficiencia a la súplica. Laura se da cuenta de que tiene al lado algo más importante que su largo y angustioso luto de siete años, al cual, ya es hora de sacar. La irrupción trágica del accidente cambia el devenir del relato. De esta forma sí podemos verlo, verdaderamente, como un milagro.

Dice C. S. Lewis en un sermón en Londres, en octubre de 1942: *"... Solo una vez en la vida conocí a una persona que afirmara haber visto un espectro. Era una mujer. Curiosamente, ella no creía en la inmortalidad del alma, pero tampoco lo aceptó después de vivir esa experiencia, considerándola una alucinación. En otras palabras, ver no es creer. Es lo primero que debemos tener en claro para hablar sobre los milagros. Si nuestra filosofía excluye lo sobrenatural, jamás un hecho nos parecerá milagroso. En definitiva, una experiencia a la cual se atribuya ese carácter se percibirá a través de los sentidos, y estos no son infalibles. En todo momento podemos decir que hemos sido víctimas de una ilusión; siempre lo afirmaremos si no creemos en lo metafísico. Por este motivo, salvo el hecho de haber dejado o no de ocurrir, sin duda los milagros ya no serán reconocidos como tales en Europa Occidental, en la medida que el materialismo se ha convertido en la profesión de fe dominante. No nos equivoquemos. Si el fin del mundo se manifestara con todos los atavíos del Apocalipsis, al ver con sus propios ojos el cielo enrollado y la aparición del gran trono blanco y experimentar la sensación de ser arrojado en el lago de fuego, el hombre materialista del mundo moderno seguiría considerando ilusorio lo vivido, buscándole una explicación en el psicoanálisis o la patología cerebral. La experiencia nada prueba por sí misma. Si una persona no sabe si está despierta o soñando, ningún experimento resolverá sus dudas, ya que también puede ser parte de lo onírico. De acuerdo con las ideas previamente concebidas por cada uno de nosotros, la experiencia podrá demostrarnos, determinadas cosas o simplemente ninguna. Por el hecho de basarse en ideas preconcebidas, la interpretación de la experiencia suele utilizarse como argumento contra los milagros..."*.[1]

De acuerdo con la oratoria de Lewis, por un lado va el milagro y por el otro la creencia, o no, en él. Porque el milagro existe más allá de nuestra experiencia y nuestros sentidos, y es algo que exige, demanda nuestra atención e interpretación. Depende del grado de conciencia y totalidad con que miremos las cosas, veremos o no el milagro, pero también de acuerdo con ese mismo grado entenderemos, o no, su significado y función. Por eso, Daniel siente la noticia del accidente como un milagro solo por una cuestión material y social, pero al final siente el nuevo milagro, la llegada del dinero, con exagerada suficiencia y cinismo (se ve en cómo trata a Lusatti), como pasándose para el otro extremo, sin poder mantener el equilibrio que demanda la situación en su sentido religioso.

En síntesis, el ansiado milagro desgraciado del descarrilamiento del tren se transforma en el milagro final de la llegada del sobre de Hugo con los seis mil pesos. Pero sin la conciencia por parte del personaje al que es destinado. A esto se suma el anillo devuelto a Hugo dado como garantía de un supuesto préstamo invertido.

Aun fuera de las estructuras eclesiásticas y sacerdotales, en una trama no religiosa, a la confesión le sigue el perdón. Ambos amigos de Daniel lo legitiman por el solo hecho de haber confiado el secreto. Eduardo le ofrece la solución del dinero para el lunes siguiente pero, al ver que eso no sirve, por el apuro le recomien-

1 "Dios en el Banquillo" (1971), es una recopilación póstuma de conferencias, oratorias, sermones y escritos de C. S. Lewis realizados entre 1942 y 1962, editados por Walter Hooper.

da que se lo pida a Bennett, como el año anterior. Bennett, por su lado, primero le revela su secreto y luego el otro secreto: el de la sorpresa de Laura (su hija, Lita, regresa en el tren de la medianoche); finalmente, lo acompaña en el momento más difícil (la busca de su hija en la estación). Más adelante, en el bar, de madrugada, Daniel le confiesa a Hugo su pesar y este lo comprende, como evidentemente no había hecho antes y hasta le ofrece una verdadera y concreta solución. Laura, en el baile de la fiesta de beneficencia había perdonado a Hugo a su manera. Finalmente, Daniel perdona a Lusatti, luego de su exacta confesión, porque se siente totalmente identificado.

La piedad es una de las formas más bellas del amor, del reconocimiento, del sentirse ni más ni menos que nadie. Esto se expresa en el filme en la escena final. La dignidad lograda por los tres personajes se basa en tres sutiles formas de la piedad. Laura termina creyendo que Hugo es un caso sin solución, pero si bien esto no es tan así, es lo que Hugo anhela para la conciencia de Laura. Ella reconoce en Daniel a aquel que ya no es, pero su trato, sus formas, aunque ella no sepa exactamente por qué, se han vuelto más humanos, más cercanos, más familiares. Daniel primero se apiada de Hugo... pero después Hugo se apiada de Daniel... porque las grandes obras se hacen en secreto. Lo de Daniel para con Hugo es, en principio, solo reconocimiento, aceptación, pero Hugo salva a Daniel de todas las maneras posibles. Abandona para siempre a Laura, le conserva el trabajo y la reputación, y (esto es clave) le da otra mirada posible a cerca de lo que es la vida, las personas y las relaciones entre ellas.

Si bien la misa no se muestra ni se hace una referencia clara a ella, como ya dijimos, el filme está pautado entre las dos misas, la del sábado por la tarde noche, y la del domingo por la mañana. Las campanadas de principio y fin de la película son la simetría que dan un clima y un contexto religioso a la trama. Como un paréntesis perfecto que encuadra uno de los más logrados melodramas argentinos.

Dijimos, más arriba, que ambos personajes masculinos, en sus momentos de derrota, alcanzan una resignación muy honrosa. Daniel, por un lado, resignado a confesarse y a perder, quizá, todo lo que tiene. Hugo, por el otro lado, resigna su amor por Laura y disfruta, por así decirlo, de hacer algo por el hombre que la posee. Pero hay una simetría perfecta que introduce el director para darnos esta idea. Cuando Daniel está en la estación esperando noticias de su hija, y cuando se decide a caminar sin rumbo, luego de su primer y triste recuerdo (el primer *flashback*), se sube las solapas del saco por el frío. Cuando al final Hugo se va caminando rumbo a la estación, para regresar a Buenos Aires, también se sube las solapas del saco por el frío mañanero. El frío, que también le provocan las campanadas de la iglesia, podemos entender. Ambos tomaron, en sus respectivos momentos, la decisión de la resignación. Recuérdese: el héroe es, en cine, el que resigna y se resigna. Se resigna a una determinada situación del mundo, y re-signa (vuelve a signar, a dar significado) nuevamente las cosas.

Para terminar con la referencia a lo religioso no podemos olvidarnos de Teófilo, el padre de Laura. En el segundo *flashback* (segundo recuerdo de Daniel en su larga caminata), Teo-filo le dice a su yerno (hablando del tema del amor y del matrimonio): *"... yo conozco el principio de todos los caminos..."*; el problema, y acá está la mano de Saslavsky, es que no los recuerda. El teólogo lleva una vida pasiva, retirada, no comprometida y sometida (por su esposa), y encima tiene problemas de memoria.

**La comedia en el drama…
Y el drama en la comedia…**

Dentro de esta estructura melodramática y religiosa, es común observar en nuestro autor ciertos toques de comedia, de ironía. Podemos decir que, así como hay un género Romero (sobre todo la mayoría de sus primeras comedias políticas), hay un género Saslavsky. Tal vez, la mejor expresión de dicho género

es *Historia de una noche*. Pero también podemos ver en otros de sus primeros filmes, esta comedia que se filtra por donde puede, en un drama que es muy denso, que no se resiente en absoluto ante dichos respiros sino que, al contrario, crece. Esto se ve claramente en *La fuga*, cuando Arrieta (el delincuente perseguido que se fuga de la ciudad) llega al pueblo en el que se lo reconocerá (más bien se lo confundirá) como maestro, y la directora y los alumnos lo aguardan en el pueblo todos formados y con un canto (a partir de esto se despliega toda una veta simbólica en el filme); también en el mismo filme la relación que se establece entre la directora de la escuela y su marido (simétrica a la que vemos *Historia de una noche* entre los padres de Laura, el señor y la señora Valenzuela); el estrafalario gimnasio de *La corona negra*, el enano y toda la pandilla que busca los ansiados diamantes; más innumerables ejemplos de esto en *Puerta cerrada*, *La casa del recuerdo*, *Eclipse de Sol*, etcétera.

El contraste entre los mundos presentados, la frivolidad de ciertos personajes y la rutina en la que se vive, sobre todo en personajes a los que esta historia les pasa por un costado, hacen que surjan las pinceladas de comedia con una naturalidad y una gracia muy logradas.

Así como los personajes de nuestro director se descargan con toques de comedia, con ácidos remates graciosos en una escena dramática, es Saslavsky quien, como discreto titiritero, utiliza la ironía, aun mejor (y más concientemente) que sus personajes. Ironía es toma de distancia con el material tratado. Esto es, distanciarse para ver mejor, alejarse, no solo geográfica o físicamente sino también, y fundamentalmente, en sentido dramático y psicológico. Esa ironía de Saslavsky nos permite ver ciertas intimidades y miserias de sus personajes, que de otra manera, nos sería imposible. Como así también nos distancia (se distancia él, como realizador) del gesto heroico de Hugo Morel, narrado entre sus juegos en el piso con los conejos, y su retirada elegante y suficiente, expresada en sombras, en su caminata final.

La ironía produce un contrapunto perfecto con cierto drama en sus momentos más altos. Luego del apuro para ir a la fiesta, la madre de Laura se detiene a chusmear por teléfono sobre la vestimenta de algunos de los invitados ("... la viuda de Ondurraga, según le dicen, lleva puesto el vestido de Libertad Lamarque en *Puerta cerrada*..."). Nos enteramos de que Hugo le había ganado precisamente a Lusatti su partida de póquer, lo que da vuelta como una media la relación entre éste y Daniel, sobre todo en la forma y el momento de la confesión. Los nudos de la corbata de don Teófilo que odia su esposa, doña Catalina, y que él insiste en hacerlos porque le ayudan con su mala memoria, pero que en realidad le advierten que debe recordar algo aunque no sabe qué. Las correspondencias son dos: la primera, abre el conflicto dramático, y la segunda, lo soluciona. Así como el nudo de la corbata, doña Catalina también le reprocha a don Teófilo que toque el acordeón, sin ningún motivo (segundo *flashback*). Otro ejemplo: la falsa pianista de la fiesta de beneficencia que acompaña en el escenario a Sabina Olmos, y a la que su novio felicita por su excelente interpretación; le dice (típico de la época): *"... Tocás el piano como una profesora..."* cuando justamente es lo que le falta, una profesora. Y uno más: Hugo Morel revolcándose por la tierra intentando atrapar a los conejos que se le escapan (mientras a metros de él y la niña se está jugando toda la resolución de la historia).

Son muchos los temas que se desarrollan en el filme, pero es el tratamiento, la visión de dichos temas los que configuran la obra de un verdadero artista. El gesto unificador, la unidireccionalidad de sentido. Profundicemos un poco más.

Fuera de Campo

Si bien, como dijimos, la historia del filme, literalmente, comienza y termina en el filme, también hay que mencionar que, de manera indirecta, la historia contada en una noche, es la síntesis de vidas completas. Es aquí donde Saslavsky trabaja el fuera de campo. Veamos.

Como sabemos, el fuera de campo es, conceptualmente, todo aquello que se halla más allá de lo que vemos y oímos pero que influye en los acontecimientos presentes de la pantalla. Aquello que se encuentra fuera de campo es, en términos generales, símbolo desprendido de lo que vemos en ese momento. Cito un fragmento de un ensayo de Ángel Faretta al respecto[1]: *"... Griffith agrega otra estrategia configurativa: la abolición del perímetro rectangular de la pantalla de proyección, tanto en el sentido de marco fotográfico (Lumière), como en el sentido de extensión del escenario teatral (Méliès). Esto es posible, introduciendo el concepto de fuera de campo. El filme no se desarrolla, no se desenvuelve en lo que vemos en sentido físico –geométrico–, sino, y fundamentalmente, en lo que suponemos, extendiendo el campo visual al otro campo en el que sigue desplegándose la trama configurativa. El fuera de campo –sostenemos– es el eje, el centro, del procedimiento cinematográfico, al recordar a la mecánica de la visión, las posibilidades de la mirada. El cine no filma lo que se ve (en el momento que alguien lo ve) sino, y por sobre todo, filma la mirada, la –digamos– visión del recuerdo que flota sobre el mero registro físico de los acontecimientos..."*. Y más adelante dice: *"El fuera de campo puede dividirse en: 1) que se desprenden de la diégesis; 2) que se desprenden de la puesta en escena; 3) que se desprenden de la analogía..."*. Este último procedimiento, el de la analogía, se realiza fundamentalmente mediante la construcción de simetrías (algunas ya hemos mencionado). *"La repetición de un objeto, una palabra, una frase, un gesto, y hasta una entera situación, produce –provoca– en el espectador, el deseo de su lectura, de su interpretación. Este 'pasaje', dado por el 'principio de simetría', se corresponde con el paso del índice al símbolo."*. He ahí la importancia del número dos en la construcción cinematográfica (el doble). Examinemos un poco la construcción de *Historia de una noche* en este sentido.

Volvemos a la apertura y el cierre del filme con las campanadas de la iglesia y su sentido. También son dos los días de la historia: el sábado y el domingo. De manera analógica, es el período de descanso laboral del hombre, dentro de una diégesis en la que prácticamente nadie trabaja.

Las dos resignaciones de los protagonistas son también simétricas, reforzadas desde la puesta en escena, con las solapas del saco y el frío. De igual forma, el milagro que intuye Daniel, que le ha sido concedido luego de la noticia del accidente del tren, se transforma en el milagro verdadero hacia el final en el que la gracia aparece a su favor (también doblemente), con la ayuda de Hugo (los seis mil pesos que le presta), y la súplica de su jefe, pidiéndole un vale (por esos seis mil pesos que había perdido con Hugo).

La repetición de aquella frase citada: *"No, a ese precio no..."* por parte de Daniel, primero, y de Laura después, nos remite a esta permanente cuestión del dinero en el filme, y a esa intensión del director de alejarse del materialismo que la trama plantea en la superficie. En la primera escena, en el cementerio, Hugo le ofrece su último billete al cochero por haberlo demorado, pero este no lo acepta; Hugo insiste aduciendo que los bolsillos vacíos traen buena suerte. Más adelante, en la fiesta de beneficencia, cuando Hugo y Daniel se encuentran, este último le da los últimos doscientos pesos que lleva en su billetera; Hugo le ofrece quedarse con ciento cincuenta y que Daniel conserve, al menos, cincuenta pesos, a lo que Daniel responde: *"... Llevalo todo, lo mismo da..."*. Ambos sellan su "suerte" a partir de estas escenas, tocando fondo, para luego volver a empezar, cada uno a su manera y desde su lugar.

1 El Concepto del Cine. Ángel Faretta. Editorial Djaen. 2005.

El número dos también se expresa en otros momentos del filme: son dos los hombres que aman a Laura (Hugo y Daniel); son dos los amigos a los que recurre Daniel para solicitarles dinero prestado (Eduardo y Bennett); son dos los encuentros entre Daniel y su jefe, Alejandro Lusatti (en la estación y a la mañana siguiente, cuando viene a realizar el arqueo); son dos las sesiones de juego de Hugo aquella noche; dos los anillos que aún conservan Laura y Hugo (ella se lo pone cuando no debe, y él se lo 'saca' hacia el final, justificando una piadosa mentira); dos las formas en que llaman a Laura (familiarmente le llaman *Laucha*); dos los personajes de la historia que regresan en el tren (Lita y Lusatti), la pequeña escena dentro del tren es un "mientras tanto" perfecto; dos veces debe entregar Hugo el sobre con el dinero para que pueda llegarle a Daniel; dos son las copas de coñac que se toma Daniel en el bar con Hugo en su madrugada desesperada; dos los bailes que presenta Saslavsky (el primero el de la fiesta de beneficencia en el hotel, el segundo en el campo, en el primer recuerdo de Daniel sentado en la estación), simétricamente, son dos las veces que bailan Hugo y Laura: en el presente primero, y en el pasado después; dos son los olvidos del padre de Laura, don Teófilo (personaje que merecería todo un tratado aparte); y a éstos podríamos sumarles un largo etcétera.

Recurrencias Temáticas y de Estilo…

Son muchas las recurrencias en la obra de Luis Saslavsky (algunas ya las hemos analizado), pero hay cuatro fundamentales que me gustaría mencionar, por su importancia en las películas y, principalmente, por la incidencia de las mismas en ***"Historia de una Noche"***: 1) El tango (la canción); 2) La relación entre el deber y el amor; 3) Las distancias, los viajes, las fugas, los regresos, las vueltas, las despedidas, las esperas; 4) La mujer y los hombres. Luego veremos cómo funcionan estos tópicos en otras películas de su obra.

El tango fue, desde principios del siglo veinte, una de las distinciones más preciadas de nuestra territorialidad. Aún en sus variantes previas al mismo. Aquellas canciones, digamos pre tango. La canción que Laura canta en la fiesta de beneficencia, es un *Estilo* (o Estilo Criollo), género acuñado por Gardel en sus primeras grabaciones. Aquello que llamamos la Argentina es lo que es, entre otras cosas, por el tango, y todas las formas previas que le dieron lugar. Así también, el cine clásico, digamos de 1930 a 1955, tiene como uno de los sustentos más importantes al tango.

Grandes ideas de nuestro cine, o al menos el punto de partida de la visión del mundo de muchos de nuestros artistas, partieron de letras de tango. Aún del mismísimo Gardel, a quien esperaba, seguramente, si no fuera por su temprana muerte, una larga carrera en el cine.

En el tango encontramos estas cuestiones de la piedad, de la confesión y el perdón. En el tango brilla el honor y la vergüenza. En el tango se expresan, como en ninguna otra manifestación, este tema del triángulo amoroso y la fidelidad.

En el tango hay, también, especulación filosófica, matices religiosos, dignidad y honor, y toda una gama temática que ponen al hombre, a la persona, en situaciones que sólo el arte es capaz de resolver, o aunque sea plantear de modo certero.

"Tu Recuerdo Floreció" es la canción que tan bellamente interpreta Sabina Olmos (Laura) en la fiesta de beneficencia del pueblo. Como casi todas las canciones que se interpretaban en las películas de la época, ésta también es creación exclusiva para el filme. Si bien no es un Tango, es lo que se llama un *Estilo*, la canción en cuestión recorre, desde su letra y a través de una rigurosa puesta en escena, la situación, la escena y la temática tangueras. *El rumor de sombras* (primer verso de la canción) es la acechanza del recuerdo, del regreso, de ese mundo construido con palabras, que ha sido tan deseado otrora pero

que ahora, ya pasado el tiempo, se vuelve fantasmal y peligroso. Hugo, con apenas dos miradas, se reconoce mientras oímos la canción; y a nosotros se nos desnuda el corazón de ella.

También del tango, el cine argentino hereda su honorabilidad. Por supuesto que el honor existe desde que existe el hombre, pero la forma de expresarse y el esquema de valores al que se supedita dicho honor es, propiamente, la del Tango.

El tratamiento narrativo de "Historia de una Noche", como en otros de sus filmes, es el siguiente: al buscar algo, ya irremediablemente perdido, se encuentra otra cosa. En busca de los restos de la fortuna de su madre, Hugo encuentra unos cuantos miles de pesos ganados en una partida de póquer. En busca del recuerdo (o del olvido) de Laura, encuentra la posibilidad de ayudar a quien sí la posee. Daniel busca en el recuerdo (primer flashback) de la estación, a ésa Laura que perteneció a Hugo de una manera que a él no pertenece (por lo menos hasta ése momento), mientras Hugo busca, también, en el baile de la fiesta de beneficencia a la Laura del recuerdo de Daniel.

Laura reconoce a Hugo por su corazón, pero también por su vaso de whisky tan característico en él y, finalmente, por el anillo que conserva en su mano, al igual que ella. El anillo marca lo que se debe decir (mentir su procedencia), lo que se debe hacer (sacarlo de la mano primero, y luego volver a ponérselo, y después arrepentirse), lo que se debe sentir (culpa), lo que se debe recordar y lo que se debe cantar. También la tan mentada resignación de ambos personajes masculinos está pautada por códigos de honor éticos que se basan más en el deber que en cualquier otra cosa. Primero el honor, después... el amor. Aunque a veces la superficie del melodrama diga lo contrario.

El amor cede su paso a la obligación de ser aceptado por los demás, pero también por uno mismo. El bien en secreto (como el secreto que es todo el filme) que realiza Hugo hacia el final para terminar de sepultar su relación con Laura, es una posta que debe retomar Daniel para terminar de conquistar a su mujer, pero, fundamentalmente, para mantenerla.

Estamos acostumbrados a viajar en las películas de Luis Saslavsky. También sabemos de las pequeñas poblaciones rurales que establecen complejísimas relaciones, fuera de campo, con la gran ciudad. Viajes, despedidas y regresos pintan a sus filmes en su nostalgia y en su espera, como si la distancia física se trasladaría, simbólicamente, a la distancia metafísica.

Laura esperó, durante casi siete años, por el amor de Hugo no correspondido. Amó en la distancia, pero abandonó su amor ante la presencia de él (es decir, ante la ausencia de distancia). Hugo, mientras tanto, no correspondió dicho amor, más allá del anillo que los unía, para intentar olvidarla. Y, principalmente, para que ella se olvide de él. En este sentido, Daniel odió a Hugo en la distancia durante esos siete años de ausencia, pero ante la actitud de su rival (ya presente) entendió cómo era y, a su modo, lo perdonó, pero también se comprendió a sí mismo, y se perdonó.

Ya hablamos más arriba del pueblo pequeño, de la indiferencia, del chisme y de tantas cosas que pueblan, como fantasmas, los filmes de Saslavsky, en general e "Historia de una Noche", en particular. Pero en el afuera, en las grandes ciudades, es donde la modernidad manda a estudiar, a probar suerte, a 'crecer', y a tantas otras cosas que mueven, migratoriamente, a tantas personas. Justamente, de esto se ocupa nuestro filme. Hugo Morel viajaba seguido a Buenos Aires, haciéndole creer a todo el mundo que estudiaba abogacía, cuando en realidad dilapidaba fortuna en el juego de azar. La chiquita hija de Laura y Daniel fue mandada a Necochea para terminar de curarse de su enfermedad, pero estuvo a punto de morir por un accidente de tren. Alejandro

Lusatti vive y trabaja viajando de un pueblo a otro de la provincia de Buenos Aires, en donde su única distracción es el juego. Dicha confesión la realiza a Daniel, quizá por primera vez en su vida, hacia el final del filme. El viaje, para Saslavsky, se vuelve negativo, se torna otra cosa más allá del placer, de las intenciones, y de lo esperable por la comunidad que vio nacer a la persona que viaja. Pero esto también, puede ser secreto, privado, perdido en algo que pudo no haber pasado nunca, y que se conserva en el museo individual de los recuerdos de alguien que es llevado por el viento del mundo moderno, aún más allá de su honorabilidad. Excepto, claro, que se produzca el regreso (el caso de Hugo) y que luego de permanecer en silencio un rato frente a la tumba de su madre (símbolo de sus silencios y su vida privada), viva (experimente) una noche como ésta. Entonces el nuevo viaje hacia la moderna ciudad ya se produzca luego de una serie de pruebas que aseguren cierta madurez, cierta mirada nueva (luego de haber sentido el frío de las campanadas mañaneras), tras el olvido, donde Pedro López Lagar no vuelva a tropezar con la misma piedra.

Precisamente de vueltas y sorpresivos e inesperados regresos está muñida la canción que canta Laura y que nos amplía aún más el panorama al respecto.

Las distancias, en los filmes de nuestro autor, dejan huella; se envenenan como las vías de ése tren que descarrila; se acortan y se alejan, se vuelven más emocionales que físicas, más psicológicas que geográficas, más simbólicas que reales.

Los hombres en disputa, con la verdad o parte de la verdad en la mano, giran en torno a una mujer. Mujer, que por el solo hecho de serlo, de una manera u otra, quedará bien parada, más allá de quien triunfe en la disputa entre los hombres. Ellos creen en el amor, aún más que ellas, a su modo, en medio de un cúmulo de negocios, honores, tropezones, obligaciones y tiempos. Pero ellas, a veces sin quererlo, los manejan como títeres. Ellos no hacen más que embrutecerse y corromperse en el camino hacia ellas (más bien, en las batallas hacia ella), mientras que ellas permanecen inmunes a tales contiendas y vericuetos, como si nada las pudiera modificar, como si la sola realidad de haber nacido mujer, las aliviara en medio del recorrido.

Lo que es cierto, también, es que las mujeres de Saslavsky sufren más allá de su aparente inmovilidad. Laura, atraída por el recuerdo que menta su canción, tiene a quien no desea, y desea a quien no tiene. Aunque a su alrededor, y en medio de sus asuntos masculinos, Hugo y Daniel mantienen sus batallas particulares, el uno por olvidarla, el otro por conquistarla definitivamente, pero ambos se ven, claramente, como rivales.

Apuntamos más arriba acerca del tema del secreto que pauta las diégesis de cada uno de los filmes del autor, pero más allá del gran secreto, están los pequeños secretos privados que cada uno de los personajes guarda y que el filme nos va revelando a medida que avanza la ficción. Los hombres, en su honorabilidad o hipocresía, libran las batallas por su pasión siempre guardando algo en su alma que no se puede decir. Hugo visita, en secreto, la tumba de su madre, al comienzo del filme, acto que minutos más tarde niega. Daniel le pide a Laura que vuelva sola de la fiesta porque debe acompañar a Bennett por un asunto privado. Ambos hombres, al final, le esconden a la mujer la verdad de la situación. Bennett persigue a la viuda de Ondurraga, guardando en secreto los verdaderos motivos. Y las mujeres también guardan esos pequeños secretos que pueblan y nutren la narrativa de Saslavsky. Laura guarda el secreto de su anillo, que tras él, se esconde un deseo. La madre de Laura guarda para sí lo que vemos en los diversos recuerdos de Daniel. La viuda está, secretamente, enamorada de Hugo, tardíamente reemplazado por Bennett.

Esta cuestión del pequeño secreto privado femenino puede extenderse a, prácticamente, toda la obra. La directora de la escuela de *"La Fuga"*, las extrañas preferencias y deseos ocultos de la niña en *"La Casa del Recuerdo"*, el secreto central y los pequeños secretos de forma, de Dolores del Río en *"Historia de una Mala Mujer"*, los recuerdos que, como ráfagas oníricas, van completando el complejo pasado de Mara en *"La Corona Negra"*.

Muchas veces, el secreto femenino funciona como herramienta de la mujer para atraer al hombre (o a los hombres), o para manejarlo. Dicho secreto puede terminar (derivar) sin más, en el sacrificio, a veces como resignación o derrota, y otras, en la muerte literal.

El melodrama argentino se expresa en Saslavsky, por sobre todas las cosas, en esta visión, respecto a la relación mujer – hombre. Relación que se plantea como necesaria y hasta imprescindible, donde el triángulo se resuelve en la pareja problemáticamente. Una resolución que, muchas veces, da una sensación de hipocresía tan real como insoportable, pero que se apareja fácilmente con la geografía que lo sustenta.

Otros Filmes

Hablamos más arriba de "La Fuga" como el primer gran filme de Saslavsky. Con un tono parecido a "Historia de una Noche", con una intención, desde el guión, más policial, más thriller, se pueden ver similares características estructurales y simbólicas. El contraste entre el humor y el drama que vierte esporádicamente se hace más ácido, más claro, más evidente. También aparece esta cuestión del secreto, de la privación y del amor no correspondido. Otra vez, dos hombres giran en torno a una mujer (Tita Merello, nada menos). Algo parecido ocurre en las gemelas *"Puerta Cerrada"* y *"La Casa del Recuerdo"*. En la primera, si bien es el melodrama más duro de Saslavsky, podemos realizar el mismo recorrido que va del secreto al honor. Libertad Lamarque encarna a una mujer condenada a veinte años de prisión por un crimen que no cometió. Ella se hallaba embarazada en el momento de la captura, y luego de su nacimiento le quitaron a la criatura de sus brazos. Si bien el habitual triángulo aquí se halla más bien fuera de campo, están presentes las temáticas comunes del autor, como ser: las relaciones entre el amor y el deber, la resignación, las distancias y regresos, los recorridos tangueros, etc. *"La Casa del Recuerdo"* complementa, por decirlo de alguna manera, a *"Puerta Cerrada"*. El tiempo pasado de aquella niñita, que hoy se ha transformado en una sufrida mujer, están señalados a partir de la evolución del resto de los personajes. Digamos que lo temporal, en términos de saltos, se simetriza con el fuera de campo de "Historia de una Noche", y más claramente, con los recuerdos – flashbacks de Daniel. Pero también son esos años de



Afiche de "Puerta cerrada".

viajes y frivolidades que la niña y su familia viven fuera de la casa de la infancia (principios de siglo, suponemos), y que terminan limitando, encerrando a este personaje, como aquel de *"Puerta Cerrada"*, donde llegados a un punto, ya nada se puede cambiar. Tema muy común en el desarrollo de la obra literaria de Leo Perutz. Años más tarde, en *"Ceniza al Viento"*, veremos esta cuestión del destino inmodificable llevado hasta las últimas consecuencias.

"Eclipse de Sol", la tercera y última película con Libertad Lamarque, cierra la trilogía en un tono más claro de comedia. Pero una comedia transparente, donde los mismos personajes, las mismas temáticas y ese mismo aire tanguero se encuentran apenas desplazados, para dar lugar a una ficción más ligera, menos densa, más entretenida, pero igualmente lograda.

Hablando de comedia, y para resaltar que Saslavsky también se sentía muy bien en el género, debemos recordar *"El Loco Serenata"*. Con un Pepe Arias gigante, la película se ubica en una feria de diversiones, una especie de carnaval del mundo, donde el amor, otra vez, quedará a mitad de camino. Aquí, por supuesto, es el humor lo que prevalece, pero el drama se filtra, se cuela (inversamente a "Historia de una Noche") de a ráfagas como contrapunto perfecto. Recordándonos el grado de realidad (o de irrealidad) de lo que se nos está contando.

Un poco más tranquila, menos alocada, y hasta más sencilla es *"La Dama Duende"* (1944), una comedia basada en textos de Calderón de la Barca, en donde la mujer (Delia Garcés) es la que intenta despegarse del hombre que marca su destino, para poner los ojos en otro, muy parecido al estilo de *"Cinco Besos"* (1946), filme protagonizado por Mirtha Legrand y Roberto Escalada.

El filme más complejo (tal vez por lo raro) de la obra de nuestro autor es *Los Ojos más Lindos del Mundo* (1943). Es donde más claro se observan los cuatro tópicos recurrentes. Para empezar: son dos hermanos enamorados de la misma mujer. La resignación de uno de ellos (un poco por piedad y un poco por secreta comodidad) permitirá destrabar, otra vez problemáticamente, el conflicto. Los intérpretes centrales de este gran melodrama son Pedro López Lagar y Amelia Bence. Es un filme que dio una gran base (tanto diegética como simbólicamente) a *"En La Ardiente Oscuridad",* de Daniel Tinayre, realizada quince años después.

Si *"Los Ojos..."* es (junto con "Historia de una Noche" y *"La Corona Negra"*) su punto más alto en términos de melodrama, *"Camino del Infierno"*, es su similar dentro del género policial. Realizada en 1945, codirigida con Daniel Tinayre, la película sorprendió, desde su estreno en pantalla, por su lucidez narrativa, por su atrevimiento, por su clima y, sobre todo, por su resolución. El inmenso elenco ya nos predispone a algo superior. Otra vez Pedro López Lagar, pero esta vez con Mecha Ortiz, Amelia Bence, Elsa O'Connor, Alberto Bello y Guillermo Battaglia.

Ya que hablamos de gran elenco, debemos nombrar a "*Historia de una Mala Mujer*" (1947). Se trata de un melodrama sustancioso, denso, y exquisitamente narrado. Dolores del Río protagoniza a una mujer de avanzada edad, que guarda un secreto (otra vez el tema del secreto) más bien pesado (sabe que tiene una hija, y quién es su hija). Una película excelente. Acompañan a Dolores del Río nada menos que Alberto Closas, María Duval (en sus comienzos), Francisco de Paula, Fernando Lamas, María Santos, Berta Moss y Amalia Sánchez Ariño. Todos los hombres girando, obviamente, en torno a una hermosa Dolores del Río. Es un filme perfectamente simétrico a su posterior *"La Corona Negra"* (1950). Otra simetría perfecta: la hija de Dolores del Río es la niña que fue Libertad Lamarque en *"La Casa del Recuerdo"*, pero también es nuestra *Lita* de "Historia de una Noche". La función que cumplen (las tres *hijas*), lo irresoluto del mundo de donde provienen, su futuro incierto y, a la vez, su

destino marcado, hacen que esto tres personajes se asemejen, y se junten mentalmente, y Saslavsky nos da, fuera de campo, toda una visión a cerca de la niñez. "*La Corona...*" es la primera película filmada por Saslavsky en el exterior. Una producción española y un melodrama excelente, escrito por Jean Cocteau y dirigido por un Saslavsky pleno, donde se pueden ver los tópicos más salientes de su obra en sus puntos más altos, siguiendo la tradición de *"Los Ojos Más Lindos del Mundo"*. La lucha de los dos hombres por la mujer amada llega hasta el extremo de la muerte. Salvaje historia contada con una fluidez increíble, un detalle y gran cuidado escénico. Filmada íntegramente en Marruecos, la película narra la compleja historia de Mara Russell (María Félix) que es viuda de un millonario y no recuerda nada de lo que pasó en su vida. Dos hombres (Rossano Brazzi y el joven Vittorio Gassman) acecharán a la mujer para hacerla recordar su pasado. Lucharan hasta el final por poseerla, mientras ella, de a poco, a través de breves recuerdos, va armando el rompecabezas de su vida pasada. *"La Corona Negra"* es uno de sus mejores melodramas y, tal vez, la película de Saslavsky mejor filmada.



LA CORONA NEGRA.

"Vidalita" (1948) es la película que determina la ida del país de Saslavsky. Dicen, hay que ver qué hay de cierto en todo esto, que Eva Perón y gente del gobierno peronista de entonces se molestó mucho por la trama y el tratamiento del filme (una muchacha que se viste de gaucho y se comporta como tal a mediados del siglo XIX). Más allá de chismes, verdades y mentiras, luego de este filme, Saslavsky pasó quince años trabajando en el exterior. La película es un melodrama muy complejo, con los típicos toques de comedia del autor, que si bien no llega a los puntos más altos de su obra, es una película más que digna de ver. La obra es protagonizada por Mirtha Legrand y Narciso Ibáñez Menta.

"Las Ratas" (1963) marca el regreso definitivo de Saslavsky a nuestro país tras quince años de ausencia. Adapta, junto a Emilio Villalba Welsh, la novela homónima de José Bianco, uno de nuestros mejores escritores. La película narra la compleja tragedia familiar de un joven, su hermano y su madrastra. Aquí vuelven a aparecer los temas ya citados tan recurrentes, como el honor, la vergüenza, la piedad, el deber, etc. Fue protagonizada por Alfredo Alcón, Bárbara Mujica y Aurora Bautista. Si bien después realizó cuatro filmes más, puede decirse que *Las Ratas* fue su última gran obra. Por aquellos años, todo el cine argentino venía en picada, y han sido pocos los directores que sobrevivieron a la década del sesenta.

Filmografía

• El Fausto Criollo (1979)
• Vení Conmigo (1972)
• La Industria del Matrimonio (1965)
• Las Mujeres los Prefieren Tontos (1964)
• Las Ratas (1963)
• El Balcón de la Luna (España) (1962)
• Historia de una Noche (España) - Remake (1961)
• Este Cuerpo Tan Deseado (Francia) (1959)
• Cigüeñas en Primavera (Francia) (1958)
• Las Lobas (Francia) (1956)
• La Nieve Estaba Sucia (Francia) (1952)
• La Corona Negra (España) (1950)
• Vidalita (1948)
• Historia de una Mala Mujer (1947)
• Cinco Besos (1946)
• Camino del Infierno (Cod. con D. Tinayre) (1945)
• La Dama Duende (1944)
• Los Ojos más Lindos del Mundo (1943)
• Ceniza al Viento (1942)
• Eclipse de Sol (1942)
• Historia de una Noche (1941)
• La Casa del Recuerdo (1940)
• Puerta Cerrada (1939)
• El Loco Serenata (1939)
• Nace un Amor (1938)
• La Fuga (1937)
• Crimen a las Tres (1934)
• Sombras (Muda) (1931)



Daniel Tinayre



"… Lo que aporta Tinayre al cine argentino es un look de temprano 'europeísmo', cosa que nuestro cine no solicitaba pero tampoco excluía de sus fines expresivos. Ese 'europeísmo' consistía, en su caso, en la traslación de nuestros estudios de cierto gesto operativo del cine francés de los años treinta, con su neblinosa atmósfera de recurrente fatalité, pero también con lo que aquel cine – como cierto Renoir, pero especialmente los filmes del hoy olvidado con mucha injusticia Jean Gremillon – ofrecían como sello, cuasi distintivo, una visible formalización del espacio fílmico, que si bien todavía se refractaba en cierta teatralidad, inherente a la cultura francesa (el secreto de la absoluta grandeza del cine norteamericano es que no partió de esa situación), lograba también orquestar un segundo plano de significación ya autónomo que conseguía que la forma-cine se volviese ostensible.

"Por eso Tinayre logra sus cimas cuando el mundo ficticio puede ser drásticamente inoculado en un ámbito cerrado, francamente enrarecido, en el cual lo perverso semeja moverse en su medio físico natural y aquello que tiende a llamarse 'lo cotidiano', 'lo normal', parece haberse difuminado hacia un lugar donde las cosas – y aún los objetos – no suelen ser o comportarse como solían…"

Ángel Faretta[1]

El melodrama argentino llega, a través de este director, de un modo oblicuo, sesgado. Tal cual describe Faretta el enrarecimiento de sus tramas y sus espacios, debemos agregar la cuestión de género. El melodrama en Tinayre, en la mayoría de sus filmes, es más un estilo o una forma que se desliza dentro de una época compacta de nuestro cine, pero casi siempre

1 *La Pasión Manda – De la condición y representación melodramáticas. Ángel Faretta. Editorial Djaen. 2009.*

en clave policial. *"A Sangre Fría"* (1947), *"Pasaporte a Río"* (1948), *"Danza del Fuego"* (1949), *"La Bestia Humana"* (1954), y *"Bajo un Mismo Rostro"* (1962), entro otros, son ejemplares en este sentido. Explicaremos mejor esto con la genial *"Deshonra"* (1952). Este filme tiene los condimentos lógicos del típico melodrama, pero que al ser contados mediante una estructura distinta, con unos recuerdos de su protagonista Flora (una extraordinaria Fanny Navarro), en distintos momentos de la película, generan un suministro de información distinto que desplaza la trama relacionada con la relación amorosa y el triángulo típico, a una situación de enigma. Encima, el relato comienza por el final, con una escena engañosa que pretende generarnos aún más dudas del tipo policial respecto a lo que se va contando.

Con lo cual, el análisis de la obra de este autor, la vamos a encarar, sin olvidar los conceptos vertidos previamente sobre melodrama argentino, desde el género policial. Con las lógicas excepcionalidades del caso, por obvias razones: por un lado, aquellas que se mueven en el más estricto melodrama (*"Vidas Marcadas",* de 1942, *"Camino del Infierno",* de 1945, *"En la Ardiente Oscuridad",* de 1959, *"La Mary",* de 1974, su último filme), y por otra, aquellas, las menos felices, las que se desarrollan en clave de comedia (*"Una Porteña Optimista",* de 1936, *"La Hora de las Sorpresas",* de 1941, *"La Vendedora de Fantasías",* de 1950, *"La Cigarra no es un Bicho",* de 1963).

Hay mucho de Fritz Lang (tanto de *"M-El Vampiro"*, como de *"La Mujer del Cuadro"*) en el cine de Daniel Tinayre, de quien se lo nota un ferviente admirador. Cierto carácter onírico, exagerado, corrido, enrarecido recorre los policiales de nuestro autor de una manera certera, necesaria, contundente. Precisamente, lo cerrado, lo acotado, lo desplazado, lo perverso es, en Tinayre, su sello feérico, su inserción en el *Melodrama Argentino*. Personajes presos de un destino incontrolable, pasados irreconciliables, lugares cerrados y acotados, objetos que cobran vida propia, relaciones sucias, intereses ocultos, obsesiones enfermas.

Tinayre, nacido en París, en 1910, llegó muy joven a Buenos Aires, donde comenzó a relacionarse con el cine en su última etapa muda, habiendo ya intervenido en la industria francesa, desde 1929. Filma su primer película a los 23 años: *"Bajo la Santa Federación"*, estrenado en 1934. Filme limitado, simple y, por momentos, torpe. Pero ya se empieza a ver a un autor. Ya hay un principio de estilo. Dónde y cómo poner la cámara, ciertas intenciones, algunas cuestiones lumínicas, el montaje, ya anuncian un incipiente estilo, una atención especial a la forma, una puesta en escena.

En 1937, filmó su primera obra importante: *"Mateo"*, filme donde el temprano planteamiento acerca de una visión muy polémica sobre el progreso desató toda una visión nueva y profunda en el pensamiento argentino y latinoamericano sobre el tema. Luego llegaron un par de filmes menos importantes (*"La Hora de las Sorpresas",* de 1941, y *"Vidas Marcadas",* de 1942), hasta llegar a la gran *"Camino del Infierno"* (1945), codirigida con Luis Saslavsky.

"Camino del Infierno" es un filme exquisito. El argumento de esta bella película lo resumiremos citando a una egresada de la Universidad de La Punta, Ana Tula: *"… 'Creían ir hacia la luz, pero en realidad recorrían el Camino del Infierno'. Con esta frase termina el último fundido de esta gran obra. El infierno que atrapa a Alberto por azar, por casualidad, que lo invita, que lo induce, a través del atractivo de Laura, resulta premonitorio y es resumido en la anécdota del reo, acusado de asesinar a su esposa. Así, casi como un detalle menor, se delinea está historia laberíntica, de encierro, de locura y celos…"*

"… Alberto es un joven que llega a la ciudad siguiendo su vocación de escultor. Sin querer conoce a una viuda millonaria: Laura. Una noche debe reemplazar a su amigo y colega que había sido invitado por Laura a una cena. A partir de este encuentro comienza relacionarse con la mujer y formaliza su romance con el casamiento. Laura está obsesionada con Alberto, quien termina siendo una víctima de los celos desmedidos y un títere de la insana

manipulación de su esposa. Alberto deja la escultura y comienza a trabajar en la fábrica de cerámicos del cuñado de Laura. El matrimonio va en picada y Laura ya no sabe qué hacer para atraer la atención de Alberto e intenta suicidarse. Alberto se enamora de su secretaria Irene y decide divorciarse de Laura. A través de sus allegados, se entera de que el intento de suicidio fue una farsa y que su esposa ha comprado un arma recientemente. Harto de ser una marioneta de Laura, Alberto decide asesinarla con una sobredosis de pastillas. El crimen vuelve a ser el mismo de la anécdota de las primeras escenas y se confirma la simetría en los interrogatorios, donde Alberto comete el exabrupto de "… mi pobre mujer…" y luego se desmaya al creerse descubierto…"

"… Luego de la muerte de Laura, el resto de los personajes recrean, de una manera u otra, hasta la misma adorable y comprensiva Irene, la continuación del encierro y la asfixia que provocaba la viuda, solo que éstos son movidos por un interés económico. Alberto termina paranoico y cargado de culpa, siguiendo el resplandor aparentemente cándido que lo conduce al infierno de su eterna infelicidad…"

Hasta acá la cita.

Filme simétrico, prolijo, cuidado, con una puesta en escena perfecta. Laura (Mecha Ortiz) está presentado como un personaje tan complejo que resulta víctima y a la vez promotora de los engaños y trampas de su marido Alberto (Pedro López Lagar). Este intento oculto hacia el mal nos recuerda los más terribles y atormentados melodramas de Christensen, pero aquí, como dijimos (y esto es más propio de Tinayre que de Saslavsky) todo se tiñe de policial. El ocultamiento de la información, el enigma, el relato acronológico, el trabajo del sonido y del montaje, encuadran el filme dentro del género policial, sin descuidar por esto, todos y cada uno de los valores de nuestro *Melodrama Argentino*.

"Camino del Infierno", es un filme inolvidable por el estilo, por la historia, por las actuaciones, y por su resolución. Los amigos Luis Saslavsky y Daniel Tinayre, la línea más europea de nuestro cine, en el buen sentido, desataron una importante relación que comenzó con la codirección de este filme y, más tarde, algunas colaboraciones mutuas entre varias películas de ambos.

"A Sangre Fría", es un policial producido por Luis Saslavsky para el pequeño estudio Interamericana, en 1946. La muerte llama a la muerte. El primer asesinato perpetrado por los amantes Elisa (Amelia Bence) y Fernando (Pedro López Lagar), desatará el caos, las complicaciones, la inquietud. Como en los mejores relatos del género policial, tanto en el cine norteamericano como en su correlato literario (Cain, Hammett, Chandler, Mac Donald, entre otros), este filme plantea la oscuridad y la atmósfera sórdida, con todos los condimentos del cine de Tinayre donde domina lo enrarecido, lo expresionista, lo cerrado y fatal. Este filme, como su siguiente inmediato *"Pasaporte a Río"* (1948), sirve también como ejemplo del melodrama encuadrado en una estructura policial, típica en la obra de Tinayre, con sus sobresalientes encuadres, su música, su clima pérfido, su mano inigualable. La pura pasión desenfrenada y desbordada, asentada por un trabajo delicado en el maquillaje, nos pone de lleno en lo siniestro. Debemos destacar los movimientos de cámara, los planos detalles, el trabajo escenográfico y el cuidado general de la puesta en escena. Algo similar ocurre en su posterior *"Tren Internacional"* (1953), donde Tinayre repite los roles protagónicos de *"Pasaporte a Río"*, y de la comedia posterior *"La Vendedora de Fantasías"* (1950), Mirtha Legrand y Alberto Closas. Estos filmes de los que hablamos son el asentamiento definitivo de Daniel Tinayre dentro de nuestra cinematografía, sostenida por los estudios productores y en plena época del primer peronismo.

Si bien el final de *"A Sangre Fría"* vuelve las cosas a cierta normalidad, en cuanto a su resolución, también es cierto que el castigo a los amantes culpables de la muerte de la tía millonaria no es del todo normal, ni cerrado. Más bien, nos hace acordar a aquellos extraor-

dinarios finales felices, problemáticos (o abiertos), típicos del cine norteamericano clásico, especialmente en su primera etapa autoconciente de los cuarenta, y de ciertos filmes de Otto Preminger y Fritz Lang.

"Danza del Fuego" (1949), es uno de los filmes más memorables de la época, y del género. Elena (otra vez Amelia Bence en una de sus mejores interpretaciones de nuestro cine), es una pianista famosa que vive permanentemente un tormento que proviene de su adolescencia. Huérfana de niña, abusada de joven en un circo donde trabajaba, llevando una vida dolorosa, encuentra, finalmente, la aparente calma en los brazos de un médico adinerado (Francisco de Paula) que se enamora de ella. Pero la tortura sigue, y la angustia no se detiene, tal es así que la vida la lleva a asesinar y termina muriendo la noche de su casamiento, con el médico. La estructura del relato es puro cine. Los sucesivos flashbacks relatan una historia de lo más desordenada pero, a la vez, clara. Unos flashbacks adentro de otros, cambios permanentes de puntos de vista, relato acronológico si los hay, tremendas actuaciones, un arte magnífico en todos sus aspectos (escenografía, ambientación, vestuario, maquillaje), movimientos de cámara que acompañan la solidez del relato de manera magnífica, cambios repentinos, un trabajo preciso con el sonido, entre otros méritos que destacan a un director maduro y cuidadoso.

La recurrencia a la música de Manuel De Falla (La Danza del Fuego) que menta la violación de pequeña, su tormento con la música, con el público, con la gente en general, y con los hombres en particular, las mismas escenas relatadas desde distintos puntos de vista, la sutileza de los diálogos, hacen de esta desidia de Elena una contundente personalidad que es, a la vez, fuerte y débil, que la fatalidad lleva inevitablemente, cuando estaba a punto de *curarse* de su angustia existencial, a la muerte.

Filme de interiores, de encierro, donde afuera aguarda el misterio, lo desconocido, la tormenta, la lluvia, el mal. Pero adentro, tampoco la cosa es tan segura ni quieta. En cada plano se esconde el misterio, la posibilidad de que aparezca alguien, algo, y todo se derrumbe.

Si Daniel Tinayre trajo cierto aire del realismo poético del cine francés de los treinta (Renoir), este filme guarda más que ningún otro, una relación directa con aquel cine, y demuestra como la mano de un autor tan delicado puede actualizar e incorporar a nuestro cine (la teoría de los estudios, el peronismo, el me-



Afiche de "Deshonra".

lodrama argentino y demás), asimilando una mirada distinta pero a la vez tan cara a nuestra cultura.

"La Vendedora de Fantasías" (1950) parece un ligero filme de Hitchcock en su época sonora inglesa. Está película está planteada como comedia, por momentos disparatada, pero la estructura narrativa, por momentos enigmática, guarda mucha relación con el policial, más aun todavía que con los filmes del director dentro del género cómico. La pareja protagonista se enreda en un sinfín de complicaciones y la película se resuelve, extrañamente, en el último minuto, cuando nos enteramos que todo fue un sueño de la protagonista (Mirtha Legrand), la noche anterior a su boda… ella fue, efectivamente, una vendedora de fantasías. Hay una clara salida a lo Fritz Lang en *"La Mujer del Cuadro"*, pero abordado desde la comedia. No le ha asentado muy bien este tipo de filmes a Tinayre debido a que debe reemplazar el enrarecimiento y la locura de las situaciones y personajes por el desplazamiento o la toma de distancia irónica, lugar en el que no se mueve con la misma facilidad que en el policial melodramático.

"Deshonra" (1952), es uno de los filmes más memorables de nuestro cine clásico. En aquella época, y en el marco de una serie de festividades relacionadas con el centenario de la muerte del Libertador San Martín, a lo largo de 1950 y 1051, el gobierno peronista de entonces decidió fomentar una serie de hechos culturales, con un apoyo económico muy fuerte, donde entró esta película. Se eligió como director a Daniel Tinayre, como productora al pequeño estudio *Interamericana*, y se puso toda la carne en el asador en cuanto a producción, locaciones, elenco, técnicos y publicidad. En el fenomenal elenco del filme participan: Fanny Navarro, Francisco de Paula, Tita Merello, Mecha Ortiz, Miriam de Urquijo, Alberto Roldán, Pepita Muñoz, George Rigaud, Diana de Córdoba, Aída Luz, Guillermo Battaglia, Fernando Campos, María Esther Buschiazzo, Alberto Barcel, Héctor Méndez, entre otros.

El filme es un monumento ejemplar de *Melodrama Argentino*. Pero, como siempre en este autor, estructurado y narrado como un policial. Flora (Fanny Navarro) es condenada a prisión por asesinato, previo prólogo donde en una escena confusa, entre ella y su novio, escuchamos un disparo, se produce un asesinato. Se supone que Flora mató a su novio, pero luego entenderemos que no fue así. Es trasladada a una cárcel de mujeres, donde transcurre la mayoría de la trama. A partir de algunas visitas que recibe Flora en la cárcel, ella va contando su situación amorosa y procesal, y Tinayre nos lo cuenta mediante flashbacks que ilustran y relatan cómo ella llegó a la cárcel. Se la acusó de asesinar a la esposa inválida (Tita Merello) de su novio Carlos (el personaje oscuro del prólogo). Asesinato que perpetró Carlos cuidadosamente haciéndola ver a Flora como culpable. Durante su estadía en la cárcel, Flora sufre todo tipo problemas por el clima que se vive en dicho lugar, todo a partir de una directora del establecimiento que maneja un trato muy inhumano. La situación cambia ante una denuncia de un inspector que es funcionario de gobierno y se produce un cambio en la dirección. Asume el cargo una interventora (Mecha Ortiz) que tiene infinidad de matices que la relacionan con la figura de Eva Perón, más en su costado mítico que histórico. Flora está embarazada. Nos enteramos durante su momento más crudo estando presa. La nueva interventora cuida de ella y de su bebé, aun cuando ella planea escaparse de la cárcel, y lo logra finalmente para vengarse de su novio. Entendemos al final, que la escena prólogo, que vimos al comienzo, es el final (sólo que la estructura policial de flashbacks produce un relato acronológico, que en el fondo vemos que la historia entera sucedió en un pasado indeterminado), y es Carlos quien dispara a Flora y la hiere de muerte, momentos antes de parir a su bebé. La escena vuelve a un supuesto presente en donde Flora regresa al establecimiento carcelario donde el personaje de Mecha Ortiz termina de cuidar a Flora y a su bebé. El final, bastante criticado, tiene que ver con cómo se veía en la época determinados tratos y formas humanitarias de vida que siempre es-

taban ligados a cuestiones espirituales. Flora se salva y también la criatura. Fuera de campo, entendemos sobre ciertas políticas estatales que se ocupan de las madres solteras.

La película plantea una mirada muy severa y compleja sobre la justicia, pero también sobre qué poder es el que la representa. Es decir, quién detenta el poder de decisión sobre ciertas cuestiones, y qué valores representa esa persona o grupo de personas. El cambio de la directora expresa una esperanza dentro del penal, pero también, y fuera de campo, una esperanza en la sociedad. La locura y el empecinamiento de Flora al huir de la cárcel es simétrico al deseo de la nueva directora de perdonarla, y más tarde cuidar de ella. Las miserias de las reas se ven plasmadas con una prolijidad y una claridad extraordinarias de parte del director y su cámara: el lesbianismo, la trampa, la mentira, la rebeldía, la ventaja, el egoísmo son retratados por Tinayre, sin detener la dinámica ni la belleza del relato, en absoluto.

La obra de este director, como describimos más arriba, está poblada de objetos, manchas y rostros, climas enrarecidos, situaciones exageradas, saturadas, hombres y mujeres que rozan la locura, el delirio, la obsesión. Y todo un desplazamiento donde la fatalidad orquestada, desde la puesta en escena, gobierna de principio a fin la narración.

"La Bestia Humana" (1954), es el último filme de Tinayre en la época peronista, y luego del estreno de éste, estará cinco años enteros sin trabajar como realizador.

Lo raro, lo exagerado, lo desplazado cobra, en este filme, rivetes extremos. Lo fatal, lo condenado de antemano nos recuera, sin más, a las primeras películas americanas de Fritz Lang. Hay, desde el comienzo, un perfume a fracaso inevitable, a deformación infranqueable. También está presente cierto policial pesimista de Otto Preminger en los cuarenta, y un apoyo en el cine negro de John Huston.

El filme parte de una novela de 1890, de Emile Zola, con una adaptación previa realizada por Jean Ronoir, en Francia, en el año 1939. La historia trata de un maquinista de locomotora, Pedro (Massimo Girotti) que guarda un atávico impulso hacia la violencia, ante la presencia cercana de una mujer. Laura (Ana María Lynch) encarna la voluptuosidad y seducción del mal, poniendo a prueba, una vez más, a Pedro. Una prostituta de lujo, que vive con su marido (el supervisor de la estación de Rosario donde trabaja Pedro) como una señora, mientras guarda un amante en Buenos Aires, y seduce fatalmente a Pedro. El drama se desata cuando muere el amante de Laura en Buenos Aires, y el secretario de aquel (un finísimo y joven Alberto de Mendoza) extorsiona a Laura, y delata la verdad mandándole anónimos al marido. Pedro, en su locura, se va enamorando de Laura en la misma medida que, junto a los espectadores, la va conociendo realmente. El marido de Laura es quien perpetra dicho asesinato a bordo de un tren. Para hacer creer en la teoría del robo, le sustraen a la víctima una importante suma.

El proceso de enamoramiento es una construcción expresionista y desatada, perfectamente controlada por Tinayre, donde las permanentes reacciones de Pedro se alternan de manera siniestra con el desenmascaramiento de Laura. Lo terrible es que Laura es la única mujer que le cuadra a Pedro, la única que no le produce esos increíbles deseos de golpear y maltratar, con lo cual, mientras se produce el enamoramiento, comienza a sentir que en algún punto empieza a curarse… lo que hace que irremediablemente se hunda sin más.

Pedro tiene, cerca de Rosario, una prima y una tía, que son lo único que le queda de su tormentosa familia y su, aun más tormentoso, pasado. Su prima está perdidamente enamorada de él, es claramente su salida, su cura. Pero él no la acepta, no puede más que reaccionar como con las demás mujeres, la maltrata y la deja. Ella se llama Flora, como el extraordinario personaje que interpreta Fanny Navarro en *"Deshonra"*, y es clara-

mente la misma Flora por otros medios, peleando por una segunda oportunidad. Hacia el final, Flora intenta realizar la última obra para reconquistarlo, y él se vuelve a deshacer de ella, ella corre desesperada hacia su casa, y el tren la atropella terminando con su vida.

Otro tema que aborda la película es el mito de la casa. Hay una casa siniestra que es donde Laura mantenía relaciones con sus amantes, y que había sido regalada a ella por uno de sus amantes. Allí, el marido de Laura esconde el dinero robado al viejo amante de ella, va con Pedro en dos oportunidades y Flora intenta salvar a Pedro, allí se produce la resolución trágica del drama, y el mal de Laura cobra su máxima expresión. El final del drama se produce en la misma casa, cuando Pedro mata a Laura (allí el policial y el melodrama se funden en un todo esencial), luego llega el marido, seguido por la policía que sospecha de él y lo sigue para ver dónde oculta el dinero robado. La resolución se produce en la casa, donde todos los caminos del filme se dirigen hacia el mismo lugar que los reúne.

La película trabaja con una simetría general bien propia del trabajo ferroviario. Al comienzo se produce un atraso. El tren conducido por Pedro llega tarde a destino, lo que le produce una suspensión en su trabajo. Al final, la locura desatada en Pedro hace que maneje a toda velocidad el tren, acelerando su camino hacia la muerte. Lo que produce que el tren llegue, mediante un peligroso periplo, con un adelanto sustancial, a la estación de destino. En ambas situaciones se produce un castigo. En el principio, laboral, social y en el segundo, vital, mítico.

En *"La Ardiente Oscuridad"* (1959), la rareza se produce en el mundo que se desprende de la diégesis. Estamos en un instituto para ciegos. Ignacio (Lautaro Murúa) es enviado allí por sus padres y tiene que adaptarse a un mundo nuevo en el que todo está ordenado, y donde los bordes del resentimiento, sus caprichos, el negarse a aceptar su condición, desatan los conflictos en el lugar. El único rincón que atrae a Ignacio es haber conocido allí a María (Mirtha Legrand) de quien se enamora perdidamente e intenta convencer de lo inútil y torpe de la labor del instituto.

Los temas que rondan la película son claramente la soledad, la condición de diferencia, la oscuridad (tanto física como espiritual), la inocencia, la bondad, la aceptación, entre otros. Las opciones entre el optimismo y el pesimismo son de una ida y vuelta constante. Sobre todo en el personaje de Ignacio que vive una serie de vaivenes anímicos, no sólo por su condición de ciego, sino también por el contexto y el momento que le toca vivir.

La manipulación de la puesta en escena, por parte de Tinayre, es brillante. El tema del punto de vista, justamente, es de un tratamiento magistral. El tema de sentirse, por momentos, acompañado, pero no ver quien nos acompaña toma carácter trágico, pero a la vez redentor. Lo mismo ocurre con el tema del bastón (prohibido su uso dentro del instituto) que es el apoyo para el reconocimiento espacial, pero también es compañía permanente y palpable, es arma y seguridad en medio de la oscuridad.

El tema que encara Tinayre en la mayoría de sus filmes trata acerca de un personaje que se introduce en un mundo extraño y alternativamente vemos, por un lado, desde el punto de vista de él, su soledad y extrañeza, por momentos confusión, y por el otro lado, la comunidad invadida se desarma dada dicha invasión. Hay tres momentos perfectos donde se muestra esto: Primero con la llegada de Ignacio al Instituto, luego con la desaparición y huída de Ignacio, y finalmente en el regreso, mientras se está representando la obra teatral recitada que practican sus ex compañeros. En esta escena, el melodrama llega a su punto de culminación. La llegada de Ignacio transforma la representación en un juicio, donde se ponen en juego todos los valores concernientes al tema, con la tormenta que acompaña, típica del melodrama, a modo de profundización del conflicto.

A todo lo dicho, debemos sumar el juego de sombras y la puesta fotográfica expresionista que nos menta el tema del doble, como así también los ocultamientos y huídas en los túneles y subsuelos, que marcan y establecen los ejes verticales de la narración, y nos ponen de lleno en la prueba del laberinto. La precisión de los encuadres, las angulaciones, las luces y las sombras, los decorados, las tormentas, el trabajo de la banda sonora, las actuaciones, nos colocan de manera maravillosa en este filme oscuro, sórdido, raro, terrible.

"La Patota" (1960) y *"Extraña Ternura"* (1964), son dos filmes poco vistos donde los temas y los recursos de estilo de Tinayre se repiten aun mostrados desde distintos lugares. La primera desde la violencia, la segunda desde cierto cinismo. *"La Patota",* parte de la violación de una profesora interpretada por Mirtha Legrand, y los inextricables caminos que llevan a la protagonista al perdón de sus agresores. El filme es un recorrido interno del personaje central, y un reconocimiento de su contexto, de quienes la acompañan, de su pasado. Los climas, los encuadres, los violentos flashbacks que reconstruyen el pasado, el contenido de las clases, ese mundo cerrado, extraño, sórdido, ponen en escena un filme delicado y brillante en una época en la que nuestro cine se hallaba comenzando su caída.

"Extraña Ternura", es una película que parte del policial, a través de la investigación que propone la muerte de un adolescente. En la busqueda, volvemos al pasado, irremediablemente. El despertar sexual del joven (Norberto Suárez), sus primeras experiencias con la voluptuosa Egle Martin. La común extrañeza o rareza de los filmes de Tinayre es llevada al extremo cuando el profesor, interpretado por José Cibrián, insinúa un amor por el chico, no tanto por la expresión homosexual, si no por cómo ésta es mostrada por el director.

"El Rufián" (1961), cuenta la historia de Isabel (Egle Martin), una chica que trabaja en un parque de diversiones adivinando el futuro, empleada por una pareja siniestra. Isabel ha perdido la memoria, no recuerda cómo llegó su vida a ese lugar, y qué ha sido de su pasado. Sólo vislumbra, en un futuro cercano, que un hombre saldrá de la cárcel para matarla. Paralelamente a esto, Héctor Medrano (Carlos Estrada) sale de la cárcel, la ve, le pide que le lea el futuro, para luego empezar a ayudarla a reconstruir el pasado.

Diez años antes, Isabel era una dama distinguida formando una familia millonaria con su marido empresario. Héctor era el chofer. Isabel se lleva muy mal con su marido, y una noche se convierte en amante del chofer, el marido los descubre y ellos matan al marido. Isabel se queda con la herencia y acusa al chofer del asesinato, la policía le cree, y lo meten preso por diez años. Cuando lo llevan preso a Héctor, ella huye con en el dinero, en el camino un camión la atropella, Isabel pierde la memoria, entra en shock, y esta pareja se queda con el dinero y con ella. Hasta hoy la conservan como esclava en el trabajo del parque de diversiones. Le cambian el nombre (Florelle) e intentan olvidar lo sucedido como si no hubiera pasado.

La figura del doble, a través del tormento de un pasado que no se reconoce, es una de las salientes fundamentales de una puesta en escena exquisita. La oscuridad aquí pasa en este filme por la intrincada trama, la estructura del relato, la pérdida de memoria, y la obsesión y egoísmo de los personajes, la vida nocturna, y las características melodramáticas más pulidas. El cuadro de ella, en la vieja casa, justo al lado de la caja fuerte del dinero, su doble vida (antes, en su época de señora, pero también ahora por la falta de memoria) modelan cuidadosamente el trabajo con el tema del doble.

Cuando la situación del pasado se aclara, Héctor le demanda a Isabel la mitad del dinero que heredó por el seguro de la muerte de su esposo, ella da unas vueltas hasta finalmente negarse. Él la encierra en su casa, un viejo edificio deshabitado, donde solo vive ella, en el último piso. Héctor traba la puerta de calle

y encierra a Isabel, para que nadie de afuera pueda interferir en lo que será una lucha hasta una muerte segura.

La tragedia final es de una factura excepcional. La lucha culmina en el pasillo del último piso, al lado de la entrada del departamento de Isabel. Sobre una baranda floja, que ya fue mostrada previamente en esa condición, la lucha se desencadena en una natural caída de ambos. La cámara es colocada abajo, para que ambos cuerpos caigan a cámara. Lo cual nos deja reflexionando sobre dos cosas: por un lado, el eje vertical, la caída de Héctor e Isabel hacia un abismo definitivo y nada redentor. Por otro lado, el tema de la baranda: floja, rota, provoca cierta inestabilidad, cierta inseguridad. La misma que reina en el mundo diegético creado por Tinayre, la misma de los personajes y sus relaciones, la misma de la pobre Isabel. Todo lo que ocurre en la trama, incluida su forma, está relacionada con esa inestable baranda. Si el mundo es como las películas de este autor, y no creo que diste demasiado, las pocas y parciales soluciones para encaminar las cosas, deben estar dadas en función de ajustar y cuidar algunas pequeñas cosas de escenografía primero, y de estabilización después.



Afiche de "Bajo un mismo rostro".

"Bajo un Mismo Rostro" (1962), es quizá el mejor filme de Daniel Tinayre, y uno de los mejores de todo el cine argentino. Con un espléndido guión de Silvina Bullrich, el filme pasa por temas como lo muerte, el alma, la trascendencia, el doble, el honor, la fatalidad, el amor. Relatado en un más que prolijo policial, este filme explora, como en un ninguna otra obra del autor, un acercamiento asombroso y profundo sobre el catolicismo, tanto en su sentido de dogma como en el sentido de salvación.

La película cuenta la historia de dos hermanas gemelas, Inés (Mirtha Legrand) y Elizabeth (Silvia Legrand). Inés es una modelo de alta costura devenida en prostituta de lujo que, presa de un matrimonio tortuoso con un tratante de blancas (Bob), se hunde cada vez más sin poder salir de ese infierno. Elizabeth es una monja que vive rezando por el alma de su hermana.

La película está narrada a modo de flashback contado, supuestamente, por Elizabeth mientras la policía la interroga por el asesinato de su hermana Inés, pero al final entenderemos que quien cuenta la historia es Inés, disfrazada de monja, oculta en su nuevo papel, hablando sobre la muerte de su hermana (un verdadero sacrificio). Inés ocupa el lugar de Elizabeth como forma de salvar su alma, ya que no sólo lo hace para contar la historia, sino que toma los votos religiosos para el resto de su vida, aun dejando de lado su amor por Jaime. Lo que la película propone, simbólicamente, es un intercambio de almas. La monja se sacrifica

por su hermana, e Inés adquiere, se hace del alma de su hermana. Ambas almas se confunden en una sola.

La madre superiora está interpretada por Mecha Ortiz, cumpliendo estrictamente la misma función compasiva de *"Deshonra"*, en su papel de nueva interventora de la cárcel. Allá con Fanny Navarro, aquí con Mirtha Legrand.

El final del filme, revelador en todo sentido, relata la visita apesadumbrada de Jaime, el novio de Inés, al convento. Va a visitar a Elizabeth, sin saber del cambio de rostros. Lo atiende Inés, haciéndose pasar por su hermana muerta, y se produce un abrazo estremecedor. Luego Jaime confundido la llama Inés, y ella se queda helada por un instante. Después van al altar a rezar. Él, resignándose, ella, buscando los caminos de la salvación de su alma. Todo parece que va a pasar, pero no pasa más que eso, y el filme termina.



Afiche de "La Mary".

Este es sin dudas el filme más trascendente y religioso del autor. Con una cáscara policial, y un corazón melodramático… pero también con un alma. Desde la primera vez que lo vi, por diversas razones me hace acordar (salvando las distancias) a *"Vértigo"* (1958), de Alfred Hitchcock, porque la tragedia final es también cura. El amor, la pasión, la locura romántica, el peso del pasado, lo salvaje y pagano, se tropieza con el Cristianismo. Y así, la no realización de los deseos (nuestros y de los personajes) se encuentran con algo superior, que delatan la fragilidad e insignificancia del mundo en que vivimos.

El último filme de Daniel Tinayre como realizador es *"La Mary"* (1974), un extraño melodrama protagonizado por Susana Giménez y Carlos Monzón.

A comienzos de los años cuarenta, en la isla Maciel, una casa, un patio, inmigrantes, trabajadores, la Boca, una mujer inocente, casi tonta: Mary… más bien, La Mary.

El relato es extraño porque es de Tinayre, pero también porque es un melodrama en colores, con una pareja protagónica inesperada, y donde la historia es fuerte en tanto su contexto, sus climas, sus encuadres y sus situaciones inesperadas. Mary está obsesionada con el sexo, una juvenil obsesión sobre su cuerpo. Es virgen aún pero no ve la hora de dejar de serlo, pero todo esto mirado como desde una inocencia e ingenuidad inusitada. Mary conoce al Cholo, un Carlos Monzón casi pintado para el papel que le toca, y allí se transforma en la mujer de éste y concreta todos sus deseos. La película parte de una situación de virginidad no casta, para culminar en un desborde de violencia, locura y crimen.

El filme es también un retrato costumbrista de aquellos años dorados de nuestra Argentina, con sus con-

ventillos, sus festividades de fin de año, sus patios, sus pensiones, sus suburbios, su tango. Por momentos, parece un homenaje a aquel tiempo y también al cine de aquellos días: Manuel Romero, por ejemplo, con aquellos filmes que marcaron una época y que retrataron una argentina palpable, real. Una mezcla de deseos y esperanza. Recuerdo *"El Tesoro de la Isla Maciel"* (1941), de Manuel Romero, en la cual Tinayre debe haber pensado bastante. También la escena en el cine, en que La Mary está mirando emocionada *"Mateo"* (1937), del propio Tinayre… su primer filme importante, *proyectado* en el último. Pero sobre todo, el elenco (brillante, genial), la fotografía, el retrato casi documental de la época y sus costumbres, los hábitos, la prolija narración, la visión del amor y la pareja. El réquiem, el testamento fílmico de Daniel Tinayre, parte de la falta de pureza real de una joven y termina en la muerte… el medio es el amor. El amor de ella, el amor de él, el amor del autor por el cine… por nuestro cine. Nuestro cine, que siempre tuvo el rostro de la tragedia.

Daniel Tinayre murió en Buenos Aires, el 24 de octubre de 1994, a los 84 años de edad, ya alejado desde hacía bastante tiempo de la actividad cinematográfica. Filmó 23 films en 40 años de carrera (1934-1974), y es, sin dudas, uno de los artistas más importantes de la Argentina en el siglo que pasó.

Filmografía

- La Mary (1974)
- Kuma Ching (1969)
- Extraña ternura (1964)
- La cigarra no es un bicho (1963)
- Bajo un mismo rostro (1962)
- El rufián (1961)
- La patota (1960)
- En la ardiente oscuridad (1959)
- La bestia humana (1954)
- Tren internacional (1953)
- Deshonra (1952)
- La vendedora de fantasías (1950)
- Danza del fuego (1949)
- Pasaporte a Río (1948)
- A sangre fría (1946)
- Vidas marcadas (1942)
- La hora de las sorpresas (1941)
- Mateo (1937)
- Una porteña optimista (1937)
- Sombras porteñas (1936)
- Bajo la santa Federación (1934)



Carlos H. Christensen

Carlos Hugo Christensen nació en Santiago del Estero, Argentina, el 15 de diciembre de 1914. Fue un destacado guionista y director de cine argentino y latinoamericano. Comenzó como realizador en nuestro país, en 1940, y dirigió treinta filmes hasta su radicación en Brasil, en 1955. Entre las películas que dirigió en nuestro país, se encuentran varias coproducciones realizadas con otros países sudamericanos, y unas cuantas obras maestras de este arte. *"Safo"* (1943), *"Los Pulpos"* (1948), *"Si Muero Antes de Despertar"* (1952), y *"Armiño Negro"* (1953), entre otras. Debemos, a este autor, muchos de los grandes Melodramas de nuestro cine clásico, y unos cuantos policiales de gran factura. Murió en Río de Janeiro, Brasil, en plena actividad cinematográfica en ese país, el 30 de noviembre de 1999, a los 84 años de edad.



LA SEÑORA DE PÉREZ SE DIVORCIA, de Carlos H. Christen.

Christensen es uno de los grandes autores de nuestro cine clásico. Ha incursionado por diversos géneros (el típico Melodrama Argentino, el policial y la comedia), ha filmado en muchos países latinoamericanos, ha sido uno de los directores con estilo más definido de la época de oro, y ha contado siempre con una brutal puesta en escena, a partir de su esté-

tica, su ritmo, sus decorados, las actuaciones, dándole mucha importancia a la iluminación. Casi siempre trabajando de la mano de su guionista estrella: César Tiempo.

Trabajando en nuestro país (desde 1939 hasta 1955), en el período fuerte de nuestro cine industrial, produjo una decena de obras maestras, en las que se hallan cuatro coproducciones con países de la región (*"La Dama de la Muerte",* en Chile, de 1946, basada en un texto de Stevenson, *"La Balandra Isabel llegó esta Tarde",* en Venezuela, de 1950, *"Armiño Negro",* en Perú, de 1953, y *"María Magdalena",* en Brasil, de 1954). Además, y dentro del género mismo del melodrama, realizó: *"Safo"* (1943), *"Los Verdes Paraísos"* (1947), y tal vez su mejor y más acabado filme: *"Los Pulpos"* (1948).

En el terreno del policial, nos encontramos con dos films basados en textos de **William Irish**: *"Si Muero antes de Despertar"* (1951) y *"No Abras Nunca esa Puerta"* (1952), ésta última, a su vez dividida en dos geniales relatos. También un cortometraje llamado *"Alguien al Teléfono"*, y un mediometraje titulado *"El Pájaro cantor vuelve al hogar"*. Sumado a esto, unos años antes, en 1949, había realizado otros dos muy buenos policiales: *"La Trampa"* y *"La Muerte Camina en la Lluvia"*. Dentro de sus variadas comedias rescato dos: *"La Pequeña Señora de Pérez"* (1944), y *"La Señora de Pérez se Divorcia"* (1945). Ambas pertenecen a una misma zaga, siendo claramente la segunda, continuación de la primera. No hay mucho más para resaltar sobre este género, en la obra de Christensen, ya que este autor siempre se sintió incómodo den-



LOS CHICOS CRECEN, de Carlos H. Christensen.

tro de él, y mucho más predispuesto y capaz para el desarrollo de sus grandes melodramas y policiales, algo opuesto y casi simétrico, respecto de la obra de Carlos Schlieper. Vamos a comenzar analizando sus policiales más logrados, dejando para el final de este capítulo los grandes melodramas.

El policial en Christensen se basa en la estructura clásica norteamericana del filme negro. Sus mejores relatos dentro del género (*"La Trampa", "La Muerte Camina en la Lluvia", "Si Muero Antes de Despertar", "No Abras Nunca esa Puerta"*) se estructuran mediante esta línea, agregándole siempre ese condimento melodramático argentino (ya definido en capítulos anteriores), donde cierto expresionismo, cierta visión de lo caótico y hasta de lo siniestro, juegan al borde de una delgada línea que parece casi caerse de lo real, llevando hasta el extremo a las situaciones y los personajes. Los policiales de Christensen confirman el hecho de que el Melodrama Argentino y sus características esenciales son más que un género lineal. Ya que siempre contamina y moldea las películas de nuestro cine aunque nos hallemos fuera del género melodramático estricto. Esto se puede ver claramente en *"La Muerte Camina en la Lluvia"*. Este filme es un policial exquisito. Y a la vez cuenta con algunos elementos melodramáticos puntuales.

El señor López es un asesino que mata los días de lluvia y que la policía se desespera por atrapar. Nos enteramos, a través de un periodista que trabaja para la policía, que el asesino vive en la pensión Babel, donde reside la novia del periodista. Cada pensionista es sospechoso, y a la vez, posible nueva víctima. Reina en la pensión un grado de locura y exaltación que complica aun más las cosas. Los habitantes son terribles extravagantes: un actor ruso ególatra y charlatán, un pintor de cuadros, un relojero, una pareja de personas mayores sin hijos, un adivino hindú, un médico cirujano raro, que misteriosamente dejó de ejercer su profesión, y una joven (la novia del periodista), interpretada por Olga Zubarry, que se dedica a crear slogans publicitarios para empresas.

La pensión es un palacio de otro tiempo, con columnas enormes, grandes escaleras, cuartos y pasadizos, que por momentos parece devorarse a los personajes que habitan el lugar, como a la servidumbre. El enigma enrarece, aún más, la situación, y la puesta en escena toda se encarga de que las sospechas del espectador pasen de uno a otro personaje (inclusive al joven periodista, que al comienzo señala la pensión como el lugar donde habita el criminal), lo cual produce una incomodidad y una aspereza terrible para quien mira el filme.

Carlos O. García, en su estudio sobre la obra de Carlos Hugo Christensen, señala a uno de estos filmes como ejemplo del costado siniestro y misterioso de las películas de este autor. Allí, es donde nosotros encontramos los detalles del ya definido y explicado *"Melodrama Argentino"*. Cada personaje hace su número, su actuación, lo cual da una atmósfera, un clima de una inmensa perversidad gobernada por la mano maestra de Christensen. Cualquiera de los personajes puede ser el criminal, aunque terminan siendo tres de ellos asociados (el doctor, el relojero y el actor), pero también podrían ser todos y ninguno. Lo perverso se ha apoderado de la pensión, y por ende de los personajes todos, y la película insiste en desarrollarse dentro de ese edificio antiguo, raro, gigante, desproporcionado, siniestro. Todo esto, desplegado desde una justeza extraordinaria en el ritmo, en el clima, en los encuadres y en el armado de los espacios, en la interpretación de los actores y en el perfecto uso de la música.

Algunas cosas más se pueden destacar de este bello filme: hay una hermosa y cuidada cita a *"Los 39 Escalones"* (A. Hitchcock, 1935), en la que el mago y adivino hindú, en una representación pública de sus dones, le pide al público que le haga preguntas de cualquier tipo, que él responderá con precisión exponiendo sus dotes de adivino y vidente. La misma función cumplía Mr. Memory en el filme del maestro. Éste guarda un secreto de espionaje, aquel, el hindú, termina resol-

viendo el drama del famoso señor López, disfrazándose de tal para desbaratar a la banda.

Los tres asesinos son descubiertos por Olga Zubarry, durante una partida de póker que ella está mirando. Los tres asesinos, en conjunto, le hacen trampa al cuarto jugador: el viejo del matrimonio anciano que vive en la pensión y juega a escondidas de su esposa. Olga Zubarry ve claramente cómo se hacen señas a escondidas para ganarle al viejo. Corre desesperada a contarle al hindú y éste dice no creerle. Es importante ver cómo ella tampoco le habría creído a su novio cuando por teléfono, al principio del filme, le dice que el asesino vive en la pensión. Esta bella simetría es articulada a partir de subidas y bajadas por las enormes y antiguas escaleras de la pensión, que a esta altura ha devenido en laberinto. Cruces, sospechas, movimientos extraños, y toda una serie de cambios y sacudones se manifiestan a lo largo de la película en medio de las escaleras de la pensión, que llevan a las habitaciones de los pisos de arriba, pero también llevan a la muerte. Tal es el primer asesinato en la pensión. La víctima es un recién llegado: un nuevo huésped uruguayo que acaba de llegar al país por unos días, convocado a dar una conferencia.

Durante la investigación, las sospechas y la búsqueda, el famoso señor López se nos manifiesta con un aire enrarecido similar a *"El Hombre de la Multitud",* de Edgar Allan Poe. Ese hombre dispuesto a todo, listo para cualquier cosa, sin ninguna pertenencia a nada ni a nadie. Invito al lector a seguir esta línea simbólica en Christensen, no sólo en este filme, sino en todos sus policiales donde lo macabro, lo siniestro, se manifiesta.

Al final del filme, los policías descubren el caso, y para relajarse deciden ir al cine. Cruzan la calle decididos, y en la marquesina del cine leemos el nombre de la película que van a ver: *"La Muerte Camina en la Lluvia"*. Una ironía autoconciente brillante de nuestro autor.

"La Trampa", es el policial siguiente que realizó Christensen, y es sin dudas un gran filme. La trama es simple: una mujer solitaria, sin familia y con una pequeña fortuna, lee un aviso en el diario en el que un hombre solo, de aparente situación similar a la de ella, busca a una mujer con las características de nuestra protagonista para formar una pareja. Ella lo llama, concretan una cita, se conocen y, al poco tiempo, se casan. Ella es Paulina Figueroa (Zully Moreno), él: Hugo Morán (George Rigaud). Como nuestro lector adivinará, las intenciones de él eran otras. Esto se desarrolla cuidadosamente a través de una puesta en escena exquisita, con una iluminación y un encuadre de lo más cuidado; con actuaciones memorables y un trabajo de la banda sonora, de una genialidad pocas veces lograda. Lo mismo podemos decir del ritmo logrado a través de un montaje preciso, por momentos lento, y con un cuidado geométrico en cada uno de los enlaces entre escenas exteriores e interiores. Otra vez, el decorado es un nuevo protagonista en esa inmensa y misteriosa casa, en el Tigre, en una isla, con enormes escaleras que pautan, al ser recorridas, los vaivenes de la historia.

El relato comienza y concluye con un off, extra diegético, que le da una formalidad y un carácter solemne a la obra. Morán es, supuestamente, escritor. Creador de ficciones. Ella fue criada en el campo. Él ha inventado una historia de fantasmas en la vieja casa para que ella, asustada, pretenda comprar otra. Y así, sutilmente, pedirle el dinero para la adquisición de la nueva propiedad. A la vez, él está metido en problemas económicos de los que viene huyendo, desde Francia. Se casan en soledad, en una bella iglesia de la zona del Tigre. Él, tramposamente, hace un testamento y un seguro de vida a favor de ella, esperando la reciprocidad. A partir de aquí, la narración se va enrareciendo, dilatando, donde lo único que sobrevuela es el enigma, la sospecha… qué es lo que pretende este hombre. Mientras se desarrolla el personaje de Zully Moreno, cada vez la vemos más vulnerable, débil, solitaria, descuidada. Aparece un gendarme, sobrino de una lejana vecina, interpretado por Carlos Thompson. El gendarme se enamora de ella, y estará atento hasta

el final para salvarla, de ser necesario. De hecho, eso hará en el final, cuando Zully Moreno desenmascara a su marido, y éste intenta matarla. Recuerdo que también Carlos Thompson *"salva"* a Zully Moreno en *"La Indeseable",* de Mario Soffici… dos años después.

Toda la cuestión del fantasma, sumado a la soledad de ella, en medio de desconocidos, nos menta a *"Rebecca"* (1940), de Alfred Hitchcock. También nos recuerda a la posterior *"La Sospecha"* (1941). Se podría decir que Christensen juega con una síntesis entre ambas. Ella, que se intentó escapar de su tedio y soledad ciudadana, ahora está más sola, más aburrida, y encima, muerta de miedo. Los vecinos, el marido, la estación, todo se le vuelven lejanos, excepto el gentil gendarme. Cuando llega su amiga Agatha a visitarla, la película se acelera, y desenfrenadamente llegamos al final. Aparece el fantasma (Morán disfrazado con una sábana), el marido culpa a la amiga (luego sabremos que además la mata), y Paulina entra en un pánico tremendo que desemboca en una enfermedad de cuidado. *"La presencia de Agatha incentiva las fuerzas oscuras que se agitan en el hombre"* (Carlos O. García). Cuando despierta y se da cuenta de todo, envenena al marido, y éste que intenta matarla y no lo logra se la tendrá que ver con el gendarme que Paulina mandó llamar oportunamente.

Hay un trabajo muy delicado de la cuestión del doble, a partir de prolongar las escenas en enormes y misteriosos espejos, donde cada personaje se duplica, y donde la sensación de terror se multiplica sacudiendo permanentemente al espectador, sobre todo en la segunda mitad del filme.



NOCHE DE BODAS, de Carlos H. Christensen.

"Si muero antes de despertar" (1951) y *"No abras nunca esa puerta"* (1952), son obras basadas en tres cuentos de Irish, que Christensen repartió en dos años realizados de la siguiente manera: la primera película es un largometraje corto de setenta y tres minutos realizado para los Estudios San Miguel. El segundo filme consta de dos obras en una, realizadas para la Argentina Sono Film: un cortometraje titulado *"Alguien al Teléfono"* y un mediometraje titulado *"El Pájaro Cantor Vuelve al Hogar"* (entre los dos, rondan los ochenta y cinco minutos).

"Si Muero antes de Despertar", es uno de los mejores y más complejos filmes de este autor. Todos sus temas y formas confluyen en una narración discontinua, dura, siniestra, melodramática y densa.

Temas como la iniciación, rigurosamente adecuado a textos posteriores, de Mircea Elíade, lo siniestro y opresivo dentro de un mundo familiar y escolar pulcro, donde todo parece ser de otra manera y la naturaleza está teñida de otro clima, de un extrañamiento, de una rareza, como si todo hubiera sido trastocado. Algo de todo esto menta a *"M, El Vampiro"* (Fritz Lang, 1931), donde todo se vuelve obsesión y donde los objetos cobran vida, formando un paralelo mundo de sensaciones oprobiosas.

Escribe Carlos O. García[1], sobre *"Si muero antes de despertar"*: *"… El ángel que debe enfrentar al demonio es, en este caso, un chico de once años, que vive una aventura iniciática estructuralmente ejemplar. Encontramos los dos tiempos, el profano y el mítico, y en el interior de éste último, el protagonista experimenta una muerte simbólica. Reducido a escala infantil nos hallamos frente a una variante del tradicional tema del melodrama argentino: para evitar el sacrificio de una mujer, un hombre (en este caso un chico) debe 'jugarse por entero'. En esta oportunidad, el héroe se juega y triunfa (pero como se trata de un chico, hay una primera mujer que es sacrificada porque el héroe aún no estaba preparado para la lucha). Sus armas, a juzgar por la leyenda inicial, son la inocencia y la Fe en Dios. Este va ligado a otro, también frecuente en el cine de la época: el enfrentamiento Padre – Hijo. Aquí el padre es un policía, que si por una parte es severo hasta la caricatura, por otra se presenta a sí mismo como un fracasado, un débil. Para el chico hay otra figura del padre: el criminal, la bestia, al margen de la ley: el 'lunático'. (…)"*

"… Para narrar esta historia de lucha y conquista espiritual, el director elige un punto de vista que pone de manifiesto otros aspectos, también interesantes. En la primera parte de la película se nos muestra el mundo cotidiano del chico. Se percibe la intención de describir ese mundo como un pequeño paraíso, pero al mismo tiempo se destaca el aspecto siniestro del mismo…"

Agregamos nosotros al texto de García: la edad elegida para el niño es perfecta, ya que se ajusta a la preadolescencia, donde en las sociedades tradicionales comienzan los procesos de iniciación.

Y, por último, destacaremos que lo dicho por García referente a una de las centralidades del Melodrama Argentino, el *"jugarse por entero"* es, justamente lo que falla en su posterior y gigantesco melodrama: *"Armiño Negro"* (que trataremos a continuación), donde la debilidad y cobardía del personaje de Roberto Escalada desemboca, sin más, en la muerte fatal del niño y desata la locura del personaje de Laura Hidalgo.

"No Abras Nunca esa Puerta", es otro filme ejemplar. Como escribimos más arriba, este filme está dividido en dos. El primero es un cortometraje de media hora llamado *"Alguien al Teléfono",* protagonizado por Ángel Magaña y Renée Dumas. Si bien este relato proviene de un cuanto policial, y aún ha sido comercializado en éste género, debemos decir que, en términos de nuestro cine clásico, es un estricto

1 Ensayo sobre Christensen. Carlos O. García. En el libro "Cine Argentino" (La Otra Historia). 1993.

melodrama. Aquí, nuevamente, está el hombre que debe jugarse por entero para salvar de la muerte (el suicidio) a la mujer. En este caso, es el hermano. La hermana se encuentra en problemas, él lo advierte, sin saber exactamente de qué se trata (todo el filme está contado desde el punto de vista de él) y procede de la peor manera, no logrando salvarla. Si bien tuvo una oportunidad en la infancia donde pasó la prueba, se jugó por ella y la salvó, en la segunda oportunidad falla. El cortometraje finaliza con el trágico suicidio de la hermana. La falta de él, enceguecido más por sus celos que por los problemas de ella, trae la desgracia.

El tratamiento de la puesta en escena es exquisito, propio de los mejores melodramas de aquel tiempo. El clima de ensueño, la precisa iluminación tomada de los mejores filmes Noir que se estaban realizando en Norteamérica (pienso en Aldrich, Ray, Fuller, entre otros) por aquellos años, la justeza de los encuadres, cortando y recortando las caras de los personajes en primeros planos, por demás expresivos, el ritmo de la narración, acentuando el enrarecimiento del relato, cierta presencia de lo *"otro"* permanente, y una concentración de información con una marca registrada del autor.

Filme oscuro y logrado como pocos, nos recuerda, entre otras cosas, al Roderick Usher, de Edgar Allan Poe (*"La Caída de la Casa Usher"*). Recordemos que en el gigante cuento de Poe, Roderick invita al narrador a su casa a contarle sus penas entre las que se halla el problema de su hermana. La hermana es, míticamente, el alma, tal es el planteo que propone Christensen en su filme. Roderick tiene a su hermana Madelaine (el nombre que Hitchcock puso al fantasma doble de *"Vértigo"*) supuestamente *"muerta",* en un nicho. Resulta que su hermana (el alma) se rebela y sale de su nicho, lo cual precipita la caída de la familia, la situación y la casa de los Usher. Ese rebelarse del alma es el punto central de la culpa del personaje de Ángel Magaña, el hermano, el Roderick contemporáneo, que en un ataque de adultez moderna, descuida su alma, la cual sólo le importa por cuestiones de celos, y la pierde definitivamente. En el filme está todo este tema acentuado por el cuadro de ella (un simple retrato bastante bien hecho de la hermana del protagonista) que decora y ambienta el comedor de la casa, hasta que al final se vuelve claramente simbólico ante las explicaciones del hermano, justificando su cobardía.

El segundo relato es un mediometraje titulado: *"El Pájaro Cantor Vuelve al Hogar"*. Aquí sí, ya estamos de lleno en el policial, pero sin descartar algunos elementos centrales del Melodrama Argentino. Describiremos un poco la trama.

Tres ladrones roban una joyería y escapan, uno de los tres resulta herido. Deciden huir a la casa de la madre de uno de ellos, el jefe de los tres, una casa en el campo. La madre del jefe, Daniel (Roberto Escalada). La madre (Ilde Pirovano) es ciega, y ya la hemos visto en las primeras escenas extrañar a su hijo, y comentar todo el amor que le tiene a una muchacha joven, su sobrina María (Norma Giménez), que la ayuda con las cosas del hogar. Llegan a la casa, el herido muere y lo entierran. Los otros dos cenan en casa de la madre, pensando en pasar la noche allí y seguir su huida, al día siguiente. La madre está feliz de tener de nuevo, y después de muchísimo tiempo, a su hijo en casa. Por la noche, la madre ciega y María descubren la verdad de la vida de su hijo y sus secuaces. Se enteran de que vienen de robar y están planeando ahora hacer lo mismo en el banco del pueblo y robar las cuentas de todos los ahorristas del lugar. Desarman y encierran, en sus respectivas habitaciones, a los dos hombres. Se despiertan, se dan cuenta de lo sucedido, y logran salir de sus habitaciones. Juan, el ayudante del jefe Daniel, encuentra el arma del tercero, el muerto, y con ella dispara a la cerradura de la habitación, sale y libera a su jefe. Ambos salen de las habitaciones y se disponen a bajar a la planta baja, cuando se percatan que al pie de la enorme y bella escalera de madera, los aguarda la madre de Daniel con un revólver apuntándolos. Juan amenaza con matarla y la

maldice. Daniel reacciona, en defensa de su madre, y lo golpea. Se trenzan en una pelea a golpes, en los pasillos del piso superior. Daniel, como fundamento de tantos melodramas argentinos, decide jugarse del todo por su madre. Como lo había hecho antes por su prima. La madre, que escucha y entiende lo que escucha como nadie, dice: *"… Mi hijo está luchando por mí…"* Luego de un rato de pelea, uno cae del balcón del primer piso a la planta baja. Silencio. Oscuridad. Unos pasos suaves que bajan la escalera. El que baja silba el tango *"Uno"*, que Daniel estuvo silbando durante todo el filme. Cuando llega al fin de la escalera, fuera de campo, el hombre le susurra a la madre unas palabras convenciéndola que es su hijo, que se ha salvado, y que ahora tomará el buen camino, si ella lo deja salir de la casa antes de la llegada de la policía. La madre lo deja ir. A los pocos segundos, llega la policía con María, y la madre les dice que dejó escapar a su hijo porque le prometió que seguirá el buen camino… María se acerca al cadáver en medio del comedor, y descubre que es Daniel, el hijo. Daniel antes de morir, salvó su alma, o luchó al menos, en alianza con la bondad y la virtud de su madre.

De este hermoso filme hay varias cosas puntuales para rescatar. La iluminación juega un rol fundamental en lo expresivo de la puesta y en el suspenso correspondiente a cada policial, y más en un director como Christensen. Pero aquí con un detalle dramáticamente más significativo: La madre es ciega y lleva, en muchos momentos del filme, el punto de vista de la película. Recordemos que el relato comienza con una inscripción escrita en letras blancas sobre fondo de imágenes del filme que dice: *"Esta historia sólo puede ser bien contada en dos dimensiones: el tacto y el oído. La vista apenas participa en ella. Sin embargo, trataremos de contarla también para los ojos"*. Por otro lado, cuando la madre de Daniel se propone desbaratar a la banda comandada por su hijo, y manda a María al pueblo a buscar a la policía, le pide que antes de irse saque los tapones de la luz, para que la casa quede a oscuras, y así ella estar en igualdad de condiciones que los demás. Con lo cual, toda la secuencia final, con sus oscuridades, literales y simbólicas, están por demás justificadas, y logran en el espectador una realidad y credibilidad fulminante.

Otro tema destacado en el filme son sus ejes verticales. Arriba, están los cuartos donde descansan las fuerzas del mal, en plan para seguir su camino del crimen. Abajo está la madre, esperando siempre que su hijo baje. Es decir: retome el buen camino. Luego de las pretensiones de abuso de Juan a María, y del planteo de las diferencias morales entre Juan y Daniel, la madre debe subir y entrar en el juego de los delincuentes. Ella sube, con un fin más que justo y bondadoso (sólo la mueve el amor), y se comporta como ellos. Los engaña, los roba, los desarma y los encierra. Luego baja. Allí espera en la noche ciega, armada, a que ambos hombres bajen. Cuando comienza la pelea, ella mira desde abajo, la pelea se desarrolla arriba, en el pasillo de la planta alta, que Christensen filma a través de las bellas maderas talladas, representadas en forma vertical, como encarcelando a ambos personajes que apenas se distinguen en semejante oscuridad. Finalmente, Daniel cae. Y en su caída está la redención. Es decir, pasa, abruptamente, del piso superior, hasta aquí identificado con el mal, a la planta baja donde reina la paz y la bondad de su madre. Cuando María se agacha a ver el cuerpo muerto y descubre que es su primo el que yace en el suelo, se coloca de forma vertical a él, creando una figura perpendicular entre ambos, y allí se saca el pañuelo de la cabeza, a esta altura el manto, y le tapa la cara al hijo redimido.

Esta figura representada por la figura de María, retoma el tema de la hermana que analizamos en *"Alguien al Teléfono"*. Ya que esa es la función que cumple en este filme. Recordemos que para Daniel es de dos modos su hermana: negativamente, porque es la encargada de cuidar de la madre, como si fuera su hija, y quien obedece como una hermana menor cada una de las directivas que Daniel le da en la corta noche en que transcurre la película. Y positivamente, cuando la

cuida de las manos abusivas de Juan. Ella es, como en el otro filme, el alma. Quien custodia en esa imagen final el rostro por última vez. Encima se llama María. Perfecto.

Por último, y para terminar con el análisis de este gran filme, debemos dedicar unas palabras a la relación compleja que plantea el autor, entre la madre y el hijo. El hijo, desde el comienzo, desprecia demasiado a su madre. El amor de hijo dista mucho del personaje de Daniel. De hecho, la visita exclusivamente por una contingencia, una necesidad interesada, y sólo por una noche, para seguir su camino delictivo al día siguiente. Además, le entierra un compinche en los fondos de la casa. La madre, en cambio, lo ama. En todo sentido. Ama el alma de Daniel. Teme no poder corregirlo, sabiendo perfectamente y mejor que nadie como es. No interviene directamente en su vida, excepto con el ejemplo de su propia vida. Hasta que se entera que su hijo está por pasarse de la raya. Entonces decide intervenir deliberadamente por el bien de la comunidad. No para sacar a un delincuente de entre los ciudadanos decentes, sino porque corren el riesgo los ahorros de todos los pobladores del lugar. Al ver que su hijo no cambia, decide entregarlo, sin más, a la policía. El enfrentamiento final, previo a la caída, es el triunfo de la lucha de la madre. Reconoce en el hijo un trozo de lo que ella buscó toda su vida. El hijo la defiende ante Juan, y lucha hasta la muerte por defender a su madre. Ella cree al final que aquel que triunfó en la pelea del piso de arriba es su hijo porque, recor-



EL CANTO DEL CISNE, de Carlos H. Christensen.

demos que el cine es punto de vista, siente que ha ganado y que su hijo ha ganado al retomar la buena senda. Ella le da la llave de la casa para que huya sabiendo que su alma ha desviado su rumbo. Y si bien sabemos que se ha equivocado, porque Juan es quien se hizo pasar por Daniel, y el que en verdad huyó, también podemos advertir que no se ha equivocado del todo, ya que el alma de su hijo realmente ha cambiado su destino. Esto verificado por el carácter trágico de su muerte y por el ya citado manto de María.

Estricto Melodrama

Dejamos para el final del ensayo los melodramas puros que ha realizado Christensen, y los filmes que más lo han reconocido. Hablamos de *"Safo"* (1943), *"El Canto del Cisne"* (1945), *"Los Verdes Paraísos"* (1947), *"Los Pulpos"* (1948), *"La Balandra Isabel llegó esta Tarde"* (1950), *"Armiño Negro"* (1953), y *"María Magdalena"* (1954) entre otros. Todos ellos son estrictos Melodramas Argentinos, con sus ensambles pasionales al extremo, y ese toque nuestro relacionado con el acercamiento a lo fantástico. Inclusive, *"Los Verdes Paraísos"* directamente pasa, por un momento, a otra dimensión. Es decir, se mete de lleno en lo fantástico. Tal es así, que en cada uno de los melodramas de este autor, aparte de las cuestiones de climas, iluminación y decorados típicos, poseen una tendencia clara a enmarcar sus ficciones dentro de un proceso iniciático. Escribe Carlos O. García, a propósito de este tema: *"… Los personajes de Christensen transitan una aventura de carácter iniciático… (…) dejan atrás el mundo y el tiempo de la vida cotidiana y entran en una zona desconocida donde deben enfrentar, en soledad, fuerzas poderosas e indescriptibles ante las cuales los modelos y guías habituales han perdido toda vigencia; experimentan entonces una suerte de disolución, muertes y resurrecciones varias, y finalmente, después de ese pasaje terrible y misterioso, acceden, o pueden acceder, transformados, a una nueva vida… aunque, para ello, algunos deban resignar su existencia en este mundo…"* En términos de Mircea Elíade, nos referimos aquí a los ritos de pasaje característicos de las sociedades tradicionales. Seguimos con García: *"… De este modo, se descubre que los grandes momentos de las películas de Christensen corresponden a un tiempo diferenciado, un Tiempo de Iniciación, que la realización procura restituir apelando a todos los medios expresivos de que dispone. La Puesta en Escena cinematográfica intenta convertirse en ritual y, pasando por una ruptura temporal (uno de cuyos efectos sería la abolición del tiempo profano), busca instaurar y representar un tiempo mítico, que aparece como un tiempo de repeticiones, de manera tal que también el espectador experimente el carácter y la intensidad de ese tiempo. Recordemos que es muy importante no sólo que el espectador conozca, entienda y analice los hechos vividos por los personajes, sino que además participe emocionalmente en ellos…"* Veamos cómo funciona esta cuestión en los diferentes melodramas del autor.

En *"La Balandra…"* el embrujo perpetrado por la mujer al protagonista (Arturo de Córdoba), en la caliente Venezuela, lo termina convirtiendo en un zombie. Lo iniciático se manifiesta a través de la despersonalización. Todo esto repercute terriblemente en la relación con su hijo. Al final, los celos provocan la reacción, lo que provoca un inmenso incendio que conlleva a la disolución final. Segundo y su hijo, luego de la aventura iniciática, son devueltos al mundo real y cotidiano, transformados, pero sanos y salvos.

En *"María Magdalena"*, acá ya dentro del terreno religioso, la protagonista (Laura Hidalgo) asiste a la muerte simbólica del Doctor, para volver sustancialmente modificada. A partir de allí, reina un tiempo mítico, sagrado, de repetición, donde ella será testigo privilegiada del recorrido hacia la muerte del Doctor, que menta, punto por punto, la pasión de Cristo. Un final extraordinario. Recordemos que este es el último filme que realiza Christensen en nuestro país, su despedida.

Otros momentos sensacionales, como este, se dan en algunos filmes menores, como es el caso de *"La Dama de la Muerte"* y su trabajo con la geografía, con un trabajo soberbio de Carlos Cores, y un recorrido laberíntico hacia la oscuridad. En *"El Canto del Cisne"*, con la misma pareja protagónica de *Safo* (Roberto Escalada y Mecha Ortiz), la escena en la que Escalada toca el piano desesperadamente, como si las teclas fueran el cuerpo de ella, y luego de un montaje riguroso, y unos fundidos inolvidables, ella se desmaterializa, literal y simbólicamente. En *"El Ángel desnudo"*, Elsa (Olga Zubarry) opta por el sacrificio. Y ese sacrificio deviene en arte, en obra. Aquí en escultura, como en *"Safo"*. En *"Armiño Negro"* será un cuadro. Otra vez tenemos aquí la relación padre e hijo, y la intromisión de la noche, lugar privilegiado para el sufrimiento más deseado.

En *"Los Verdes Paraísos"*, filme ejemplar (el único verdaderamente fantástico del autor), el protagonista, el arquitecto Roldán, interpretado por Guillermo Battaglia, es preso de una laguna en el tiempo. Un accidente esquiando lo despierta unos años después sin saber qué pasó con su vida todo ese tiempo. Le cuentan que está con una mujer hermosa (Aida Luz), que es escritor de un libro muy vendido y celebrado, y que está por dar una conferencia sobre su libro, a propósito de un colega recientemente fallecido, que él no conoce. Otra vez el arte colado como motor del melodrama. La extrañeza del arquitecto se corresponde con la del espectador, a quien se le ha ocultado todo ese trozo de tiempo. Desde el accidente que desencadena el relato, hasta su cierre en el mismo lugar cerca del final, la película presenta un tiempo distinto, enrarecido, cerrado, asfixiante, en el que el protagonista debe decidir si asumirlo como propio, o descartarlo e intentar volver al familiar pasado. Otra vez la despersonalización. Finalmente, la aventura iniciática se resuelve en la repetición. Él sube a aquella montaña para juntarse con su doble, y logra convertirse en otra persona. Baja corriendo (en la última secuencia los ejes verticales del filme son más que significativos), y en la cabaña lo espera su mujer. Al abrir la puerta, irradia el rostro de ella con su luz, y se funden en un abrazo y un beso, que se duplica en los espejos del cuarto.



Mecha Ortiz y Roberto Escalada en EL CANTO DEL CISNE.

"Safo": Sacrificio de Amor

Raúl (Roberto Escalada) es un joven, bueno y sensible, habitante de un pueblo pequeño de la provincia de Mendoza. Aguarda ansioso un telegrama de Buenos Aires para un trabajo en la gran ciudad. Llega el telegrama, se despide de sus padres y parte junto a su tío (éste va sólo por unos días para acompañarlo y recomendarlo) hacia Buenos Aires. Allí se le revelará el amor. Pero aquí con dos claras posibilidades: Selva (Mecha Ortiz) es la animalidad, la marginal, la apasionada que despierta la pura pasión desenfrenada; e

Irene (una Mirtha Legrand joven, dulce y hermosa) es la chica de su casa, la hija del funcionario que Raúl va a ver para trabajar. Esta es solar, aquella lunar. La primera es solitaria, sofisticada, el emblema de la estatua de Safo que pauta el filme, la segunda es simple, familiera, un tanto más fría y simplota. Selva no es tan joven como Irene, y Raúl, este es un detalle no menor, tiene no más de veinte y tantos… Irene es una persona sencilla, sin pasado que sólo quiere casarse con el joven de buena familia de provincias. Selva tiene un pasado turbio, mezcla con delincuentes y marginalidades inconfesables.

Filme geométrico como pocos, de una puesta en escena rigurosa, y de una construcción exquisita. Cuando Raúl recién llega a Buenos Aires, participa de una fiesta donde conoce a la extraña y solitaria Selva. Ella aparece bajando unas majestuosas escaleras, y él se deslumbra. Ella es quien lo encara y conquista en sólo unos minutos para terminar en poco tiempo en la habitación de pensión de Raúl. El amor es descripto rápidamente desde el erotismo. Raúl sube a Selva en brazos por las escaleras de la pensión hasta llegar exhausto a la puerta de su pieza. Más adelante, cuando le cuentan quién es Selva, él reconoce a Safo y en su delirio de desengaño se recuerda alzándola tantos pisos por escalera. Inmediatamente la va a ver, sabe que trabaja de sirvienta en una pensión (genial), y ella lo recibe en medio de la escalera.

Como en otros filmes de Christensen, este también apela a la aventura iniciática. Con sus respectivos tiempos míticos y profanos. Con sus idas y venidas, y con sus respectivas muertes y resurrecciones, hasta el pesimista final. Pero, en esta película, con un detalle ya descripto: la otra mujer. Aquí son dos posibilidades las que se le presentan al personaje, y él tiene que estar todo el tiempo eligiendo. Recordemos que luego de su primer encuentro con Selva, cuando su tío lo pasa a buscar por su pieza para llevarlo con este funcionario que lo va a emplear, él rompe la tarjeta que le dejó la mujer, restándole importancia a la relación. Más tarde, en su pueblo, junto a su prometida Irene, rompe una carta de Selva, sin siquiera leerla, restándole importancia otra vez, pero ésta vez para agradar a su prometida. Lo cual, por contraste, el autor nos indica lo importante que es aquella otra mujer para nuestro protagonista.

En esta última secuencia, Raúl (de nuevo en su pueblo junto a Irene), se halla de licencia y viaja sin avisar a visitar a sus padres a Mendoza. También se hallaba allí Irene, ya que su familia visita ese lugar desde que ella era chica. Cuando Raúl llega a su casa, se encuentra con dos noticias: la invalidez de su madre, y que su padre será nombrado nuevo intendente de la localidad, motivo por el cual se celebrará una fiesta esa misma noche en el pueblo. Allí comienza su historia con Irene. Baile, noche, amor. Al día siguiente, cabalgatas por la precordillera (aquí los espacios abiertos y los paisajes se oponen claramente al encierro de la vida de ciudad en brazos de Selva), visita a un santuario y una virgen: lo cristiano sale a la superficie, como correlato de esa relación. Lo mismo ocurrirá en *"Los Pulpos"* y en *"María Magdalena"*. Pero Selva es lo oculto, lo incierto, lo fantasmal. Aquí podemos hacer una analogía con *"Vértigo"* (1958), de Alfred Hitchcock y su enloquecedora Madelaine. Selva se manifiesta con su voz (la interpretación de Mecha Ortiz es única), por su andar, por su mirar, por su perfume… ella deja rastros profundos, y a Raúl le han carcomido el alma. Hay una hermosa simetría con el cigarrillo a propósito de esta conquista. Cuando él llega a su casa, después de conocerla, un día cualquiera, ella lo está esperando fumando, de hecho le pide permiso para seguir haciéndolo. Raúl se lo concede. Entendemos que él no fuma. Luego de su compromiso con Irene, y a punto de casarse, él va a verla y fuma (nervios, amor, pasado, terror). Ella, que dejó de fumar, le recuerda irónicamente que ella ya no fuma y ahora el que fuma es él. Esto nos anuncia de manera suave, el triste final.

Luego, sin vueltas, Raúl decide enfrentar la situación. Pide aquel consulado en Inglaterra que había recha-



SAFO, de Christensen, protagonizada por Mecha Ortiz y Roberto Escalada.

zado para irse lejos con Selva, renunciando a Irene. El padre de Irene se lo niega, y lo maltrata dada la situación, y la escena es tratada por Christensen con unos primeros planos que van y vienen, muy contundentes que nos recuerdan el terrible vaivén del alma de Raúl. Él se va de la casa, cruzándose con Irene antes de salir y sin dar ninguna explicación por vergüenza, y comienza a recorrer los lugares y los paseos, que van cobrando un nuevo sentido para él, y para nosotros, espectadores. En esa sucesión de nuevas repeticiones, como en *"Los Pulpos"* y tantos otros filmes, Raúl corre a los brazos de Selva. Recordemos que, cuando la descubre como Safo y corre a verla desesperado, también habíamos pasado por esos mismos lugares.

Además de la estatua y las referencias a Safo, el filme tiene otra fuerte relación con el mundo artístico: el escritor Molina, un personaje central en la trama (recordemos que su ex mujer se suicidó porque él la había dejado), es quien revela a Raúl parte de la historia de Selva, y en que ha devenido su inmenso amor por él. El personaje de Molina forma parte de una progresión tanto dramática como simbólica, que se resuelve en la locura final de Raúl.

Finalmente, entonces, Raúl corre hacia los brazos de su amada, abandonando a su prometida y con ella a su vida familiar y feliz, aquella que sus padres le profetizaron antes. Selva no está en casa, se fue. Ella lo ha abandonado a él, definitivamente. Corrió a su vez

a los brazos de un delincuente de poca monta que sabrá quererla y estará atento a lo que ella necesite. Le dejó una carta, que Raúl leerá en medio de su desconcierto y su locura: allí le dice que lo abandona, que la diferencia de edad entre uno y otro sería difícil de sobrellevar, de la estatua, de la juventud, y de Safo, de los sentimientos que consumen, y mientras se escucha el contenido de la carta, la imagen se funde, una y otra vez, con recuerdos de su vida juntos (él subiéndola por la escalera de la pensión infinitamente), e innumerables repeticiones que modelan y cierran la construcción simbólica del filme. El sacrificio que estuvo a punto de hacer Raúl, casándose con Irene, lo termina haciendo ella, dejándolo a él solo y con las manos vacías (otra vez *"Vértigo"*, acá, puntualmente, el final del filme). Ella realiza el sacrificio. Un sacrificio de amor… un sacrificio por amor.



Olga Zubarry en la interpretación de LOS PULPOS, de Carlos H. Christensen.

"Los Pulpos": el melodrama perfecto.

Horacio Pizarro (otra vez el gran Roberto Escalada) es un escritor y dramaturgo que se dedica al periodismo. Recibe asiduamente cartas de sus admiradoras. Una de ellas, Myrtha (ya el nombre con el que firma la carta es algo equívoco), que escribe desde San Luis, comienza a insistir que quiere conocerlo y que lo admira especialmente. Él se dispone a viajar a su encuentro, pero ella se le adelanta. Es Myrtha la que viaja a Buenos Aires. Este es el punto de partida de este melodrama ejemplar, que nuestro autor armó junto a su guionista César Tiempo.

Ella llega a Retiro, la estación de trenes de Buenos Aires, duplicada: su prima Elisa la acompaña, y se presenta como quien la va a cuidar. A partir de aquí, Horacio empieza a sentir algo raro, inesperado. Esto sumado a los misterios de Myrtha y a las dificultades de comunicación que se presentan entre ellos. El pulpo comienza, de a poco, a desplegar sus tentáculos demoníacos, diciendo al comienzo: *"Nadie es enteramente libre"*. El padre, recientemente fallecido, del protagonista produce que reciba débil la primera carta de Myrtha, y que entre a un juego peligroso, pero a la vez sagrado. Veamos.

Este es el primer filme abiertamente cristiano de Christensen. La cuestión iniciática descripta más arriba se aplica aquí con toda rigurosidad (con todas sus repeticiones, muertes y resurrecciones), pero aquí la definición del mal (Myrtha) tiene todo un sentido demoníaco en estricto sentido católico, y Horacio se mueve en el final de la película como en un vía crucis, en el que al ver la iglesia no duda en entrar y rezar, para más tarde recibir la gracia a modo de retribución por su rezo. La respuesta a la oración. Myrtha es el demonio dentro de la economía simbólica del filme por varios motivos: sabemos que huye de su San Luis natal, engaña a Horacio repetidas veces, le miente, modifica su vestuario crecientemente, a lo largo del filme, en sentido contrario de lo que su discurso propone, hace abuso de un mis-

terio innecesario y, fundamental: lo deja cuando él se siente más decidido a estar con ella, y regresa cuando él se ha convencido de dejarla. Para redondear la construcción, y a conciencia de su enfermedad, detiene de forma perversa el ascensor para que él termine con su vida, tras subir los ocho pisos por escalera. Horacio, simétricamente, es el ángel. El ángel que comienza una historia sencilla y honesta por puro amor, y que al darse cuenta que ella y su relación son la propia consumación, la locura, el pulpo, la muerte, reconvierte el delirio en prueba y se entrega a Dios. Permitiéndose, antes, escribir una obra de teatro (*"Los Pulpos"*) donde canaliza la desilusión y la traición en obra de arte. Recordemos que la modalidad de enmarcar el sacrificio en obra de arte, es característica del cine de Christensen. Además aquí, la resolución del drama sobre el escenario (una trama simétrica a la de su propia vida reciente) concluye con el suicidio del protagonista, adelantando, de alguna manera, la muerte de Horacio al final del filme.

Al calvario de Horacio corresponden los dos tiempos típicos en el autor. Por un lado, el tiempo profano, caracterizado por las fantasías cumplidas de él, y la primera media hora del filme, donde la relación se desarrolla normalmente, excepto por algunas rarezas. Paseos, fútbol, box, canciones, bailes, teatros, pueblan este tiempo, digamos, feliz. Por otro lado, el tiempo mítico, que se resuelve en este caso de manera trágica. Este es el tiempo de la animalidad de la mujer, asentada por su vulgaridad y frialdad, y profundizada por su doble, aún más vulgar, el personaje de Pola (Beba Bidart). Esto estalla desde que Horacio la descubre besándose con un desconocido. A este tiempo, corresponden todas las simetrías que expresan la caída y destrucción de la personalidad de Horacio, perfectamente encuadrada, desde su construcción, con la enfermedad que lo aqueja desde que la película empieza. Otra vez los paseos, pero solitarios, las canciones (el trabajo simbólico con el tango *"Uno",* es impecable), la mirada de Horacio sobre la vida de los demás, El Tabarís, la cantina en La Boca, el cantante brasileño encuadrado exactamente igual que en la primer parte, las largas y tediosas caminatas de angustia, *"La Última Noche"… que pasé contigo…* Dos tiempos. Al primero le corresponden las apariencias, al segundo la realidad última: el mito.

Saúl Maldonado (Nicolás Fregues), el compañero de trabajo y amigo de Horacio hace las veces del *personaje normalizador* que hallamos en todo melodrama (***"La Pasión Manda"***, Ángel Faretta). Es quien advierte, desde una supuesta normalidad y cordura, al protagonista, los peligros de sus locuras, siempre asociadas al exceso de pasión. A través de él, Christensen construye todo el sentido simbólico de los pulpos, como así también el tema de las ventanas y el aire, la luz y la oscuridad, y de hecho es quien trae al médico ante el primer ataque de Horacio, salvándolo de la muerte, para que éste pueda asistir a la prueba final. Maldonado es quien plantea de entrada la extrañeza, la rareza, aquello que después devendrá en locura.

Luego de las sazonadas palabras de Maldonado, comienza un romance oscuro, incierto, a media luz, complejo, donde ella manipula interesadamente una relación traumática, donde ella hace y deshace, para luego pedir perdón. Él termina perdonándola, y a veces hasta pidiéndole perdón a ella por enojarse. La relación está poblada por diversos reflejos, por espejos, por dobles, donde la única salvación es llevarla hasta las últimas consecuencias, pase lo que pase. Pero sabiendo que el periplo no es otra cosa que una prueba.

Una secuencia, promediando la película, ilustrará parte de lo que llevamos dicho: luego de un largo paseo que termina en una cantina en La Boca (que nos recuerda, entre otros, el filme de Romero *"Isabelita"*), llegan a la casa de él. Ella le pide que no encienda la luz, Horacio hace caso, y comienza a hablarle de una divinidad terrible y oscura. Él advierte ya en ella, una diferencia sustancial entre su rostro, cuando pasa de la penumbra a la oscuridad, y viceversa. En la escena siguiente, Horacio está solo en su casa, y llega su amigo Maldonado. Éste lo sermonea con su vida, su amor

y su enfermedad, culminando una frase: *"… Esa mujer es un pulpo…"* Horacio desvía la conversación, lo niega, le resta importancia. Maldonado se va. En la escena siguiente, Horacio descubre a Myrtha besándose con Julio Arenales. Esto es, sintetizando, Horacio, en su locura de amor, pero también en su bondad e inteligencia, es conciente o, más bien, va haciéndose conciente del calvario que vive. Tal vez este melodrama de Christensen (un melodrama argentino ejemplar) es el que mayor conciencia adquiere el personaje del drama que vive, y a la vez, el que más cerca se halla, por ese mismo motivo, del espectador.

Este amor oscuro y complejo está pautado por un recorrido donde el cine (el de nuestro autor, en este caso) se muestra como feliz síntesis superadora. Veamos. La unión comienza desde la literatura. Horacio escribe novelas rosa para mujeres, y como respuesta recibe elogios y cartas de sus lectoras. Una de esas cartas, mejor escritas que las demás, es la de Myrtha, que lo enamora. Es decir, la literatura es la que inicia la relación. Como también, de alguna manera, fue la literatura la que abonó el terreno del cine en sus comienzos. De hecho, y sin ir más lejos, este filme (como tantos otros) es la adaptación de una obra literaria. En este caso, de un cuento de Horacio Quiroga. La relación concluye, o comienza a concluir, con el teatro. Horacio decide escribir una obra de teatro que narra *su* drama. Luego del estreno, la pareja se encuentra en la casa de Horacio (escena simétrica a aquella en la que ella le pide que no encienda las luces), otra vez a oscuras. Acá es donde ella le deja las llaves de su departamento para que sucumba en sus brazos. La tentación demoníaca. Recordemos que ella, al comienzo del filme, abre las ventanas, airea la casa, corre las cortinas para que entre luz. Al final, en cambio, ha devenido en vampiro. El cine, bellamente, reúne y sintetiza todos estos movimientos en una estructura fílmica en la que el encuadre del melodrama, y el estilo christenseniano se ponen en escena de manera formidable, conteniendo y superando a la literatura y al teatro anterior.

Para el estreno de la obra, Horacio se encontraba pálido, con la barba crecida y con muy mala cara, producto de su enfermedad y su tristeza, abandonado a las angustias del amor no correspondido. El protagonista de la obra (Carlos Thompson) lo maquilla para que mejore su cara para el final de la obra, así sube al escenario a hacerse ver por el público. Luego del estreno, como escribimos más arriba, Horacio y Myrtha se encuentran en la casa de él. Luego de la ya comentada tentación de las llaves, Myrtha se va, y Horacio cuando decide emprender su vía crucis final, antes de salir se lava la cara, se saca el maquillaje, se limpia. La expresión simbólica de su transparencia es lograda de una forma brillante con una economía de recursos notables.

El final de la obra lo vemos desde el punto de vista de Myrtha, solitaria en un palco. A esa altura, el diálogo que dicen… *"Estamos condenados a no ver la luz"*, la podemos completar: … *en este mundo*… si, a la par escuchamos en palabras de Horacio, arrodillado en la iglesia, rezando: *"No me abandones Dios mío… líbrame de ella…"* Cuando Horacio sube, entonces, los trabajosos ocho pisos por escalera, es claramente, una subida al cielo. Recordemos la Cruz hace dos mil años atrás, cuando el tironeo entre el Jesús humano y el Cristo celestial, en sus ultima palabras dice: *"… Dios mío… ¿Por qué me has abandonado?..."* Luego: *"… Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu. Todo está cumplido."*

El uso de la música en cada una de las escenas colabora enormemente con la expresividad deseada, y con el riguroso dramatismo innato del filme. También en la banda sonora se manifiestan los dos tiempos iniciáticos (el profano y el sagrado). Y dentro del tiempo mítico, cada una de las subidas y bajadas de Horacio, aún su despersonalización final, están perfectamente acompañadas por el sonido, sobre todo con un trabajo riguroso de la música, tanto la extradiegética o incidental, como la desprendida de la trama (el ya citado tango *"Uno"*, *"La Última Noche"*, etc.).

Algo similar ocurre con los encuadres y el tratamiento estético de cada una de las imágenes de la película. En esto, como en otras cosas, advertimos una relación íntima con *"Si Muero antes de Despertar"*. Los encuadres recortando el rostro de Horacio en su descenso final asientan la desintegración de la personalidad, la fragmentación, que lo llevan a la muerte. La autodestrucción propuesta se correlata con la fragmentación en algunos encuadres. Todo esto adquiere un contraste mayor si lo comparamos con la primera mitad del filme, donde cada una de las imágenes, sobre todo los exteriores de la ciudad de Buenos Aires, están filmadas de manera casi documental, la mayoría de día, en planos generales y conjuntos, donde se resalta ese tiempo profano de las apariencias, previo a la aventura iniciática.

La animalidad de ella es complementaria, y a la vez apuesta, a la animalidad del personaje de Laura Hidalgo en *"Armiño Negro"*, filme que analizaremos a continuación.

"Armiño Negro": Doble Cobardía.

Este filme ronda bajo el viejo tema de *"Jugarse por entero"*. García escribe: *"…El personaje masculino omite un gesto, una acción, una palabra, y esa omisión precipita o posibilita el sacrificio. El hombre permanece extrañamente ausente en los momentos decisivos…"* Tal es el caso de la monumental y extraordinaria *"Armiño Negro".* Se correlatan, de manera contundente y clara el sacrificio de la mujer y la debilidad del hombre. El flojo, el débil, el inocente, otra vez interpretado por un genial Roberto Escalada. Como dijimos más arriba, aquí también, el sacrificio se transmuta en obra de arte. María, la protagonista, en otra interpretación inolvidable de Laura Hidalgo, es una prostituta de lujo, madre soltera, que guarda su apariencia de mujer sofisticada gracias a los favores y aportes de sus amigos. La película transcurre en Lima, Perú. Ella tiene a su hijo adolescente, Darío (Néstor Zavarce), en una escuela católica de pupilo. En una de sus vacaciones, deciden pasarla juntos, madre e hijo, en el Machu Pichu. Allí conocen a un pintor argentino, Felipe (Roberto Escalada), del que ella se enamora y ve como forma de salir de su mundo hipócrita que la tortura y ciega. A la vez, el chico ve en este hombre, un perfecto padre sustituto. El chico es bondadoso, claro, inteligente, transparente, cariñoso. Llegado el punto fuerte de la relación de la pareja, él, sin más, desaparece, se borra. Esto ocasiona, irremediablemente, que la madre vuelva a su antigua y degradante vida. El hijo, que ya había descubierto *esa* otra vida de su madre, por eso apostaba tanto a Felipe, se da cuenta que María ha regresado al barro, y se suicida. Ella enloquece, y un cuadro pintado por Felipe, la eterniza en un gesto tenebroso.

Esta vez para la Argentina Sono Film, Christensen trabaja dentro de un estilo distintivo, sus siempre caras obsesiones relacionadas con la pasión, la fatalidad, el encierro, el sacrificio y la muerte. Al que el destino se juega a modo de laberinto, emblematizado en los recorridos del Machu Pichu. En la subida a la *"Ciudad Perdida de los Incas"* (el mito) se recrea el amor, construido a partir del amor -pasión, típico del melodrama. En la bajada, el amor comienza a decaer, y ya de vuelta en Lima, se extingue. El Machu Pichu está más cerca del cielo que cualquiera de los demás lugares. Aquí, la mujer impulsiva es víctima y no victimaria (como en caso de Myrtha, la Olga Zubarry de *"Los Pulpos"*). Aquí María es víctima, y doble. Porque fracasa en su intento de escape a esa vida opresiva, indigna, sucia, y también pierde a su hijo. Hijo que no supera la nueva pérdida de un padre, y que no se resigna a la fatalidad de esa vida otorgada a la incapacidad de la madre. El muchacho, niño en *"La Balandra Isabel llegó esta Tarde…"*, preadolescente en *"Si Muero antes de Despertar"*, ahora adolescente llamado Morito por el Felipe de *"Armiño Negro"*, construye el eje del filme, escondido en la oscuridad, tras los barrotes del descanso de la escalera, espiando a su madre, y descubriendo los simétricos encierros (el de él y el de María), ambos recreados desde la desidia de Felipe.

El encierro está construido perfectamente desde la puesta en escena. Además de los ya citados barrotes de las escaleras, donde se esconde Darío para espiar a su madre, muchas de las escenas de María están filmadas a través de barrotes, rejas que la enjaulan incansablemente en la terrible soledad de la que no puede salir. Recordemos que cuando ella comienza sus vacaciones en el Machu Pichu, antes de la consumación del amor con Felipe, desea volver a Lima cuanto antes, no se halla bien, se siente incómoda. Ella no puede salir de su pobre vida por la tibieza y cobardía de él, pero también porque ella, en algún punto, lo desea.

Los interiores son opresivos, en penumbras, como escondites, guaridas, sótanos. En donde el clima y la estética acompañan desde la iluminación, los majestuosos decorados que por momentos se tornan tenebrosos, el vestuario (las plumas que decoran, casi a modo de Potlatch, el vestuario de muchas de las actrices a lo largo de la filmografía de Christensen) que es emblema de la animalidad, el automatismo, la reconversión en objeto. Los impulsos elementales, y los desfiles interminables de hombres que pasan por la vida de María, asientan la soledad de la protagonista que vive, como en todo buen melodrama de este autor, una aventura iniciática.

Ella vive una rutinaria vida de prostituta de lujo, en la que va perdiendo terreno, que se traduce en un claro deterioro en los ingresos, lo cual hace que se ponga en jaque su vida hipócrita y lujosa. Cuenta con un solo amigo que la quiere de verdad, otra vez el personaje normalizador de todo melodrama, otra vez Nicolás Fregues, que hace primero de oreja, luego de prestamista y más tarde de Celestino, intentando salvar a María, a través de retener a Felipe (en la escena que visita a Felipe, éste está comenzando el cuadro, la obra que eternizará el gesto desgarrado de María). La primera mitad de la película corresponde al tiempo profano, vacío. El de las apariencias. El puente, entre un mundo y otro, se da en el viaje hacia el Machu Pichu. Cuando pasan por ese túnel donde todo se oscurece. Allí comienza el tiempo ritual, el de las repeticiones, donde nadie parece, finalmente, estar a la altura de las circunstancias. Nadie pasa la prueba propuesta por el filme. El periplo iniciático de María, estructurado alrededor de su amor con Felipe, deviene en tragedia. Única forma en la que ella se dará cuenta hacia donde soplan los vientos del destino.

Las subidas y bajadas del filme, con sus puntuales escaleras, marcan la verticalidad trágica. Veamos cómo funciona en la cuestión del Padre, fundamental en la obra de nuestro autor. Darío tiene un padre (biológico) desconocido, que suplanta provisoriamente por los curas de su colegio (a los curas se los llama *padres*), puntualmente con el cura que dialoga con María acerca de su educación, y que de paso también la sermonea sobre su vida. Luego aparecen los falsos padres (los diversos hombres que Darío ve acompañar a su madre), hasta que finalmente aparece la supuesta salvación: Felipe. El nuevo Padre (sustituto) e hijo (adoptivo) se relacionan siempre alrededor de imágenes religiosas, lo cual menta, otra vez, al catolicismo. La relación se vuelve verdadera por la transparencia de ambos y por el aval sincero e interesado de María. El artista argentino, en tierras peruanas, conoce a una mujer y se enamora de ella, asumiendo profundamente una relación de padre sustituto para con el hijo de ella que se ve próspera, fuerte y verdadera. La desesperación del niño que lo lleva al suicidio, y así a perder su alma, nace en la imposibilidad de la relación con este nuevo padre. Esto es: al final, ante la presión de la situación, Felipe recula, cobardemente, y se borra, aún ante el pedido tácito del hijo de Laura Hidalgo, quien ya lo pensaba como padre. Ante el abandono del flojo, se precipitan los acontecimientos. Ella no soporta más la situación y vuelve a su vieja vida. El hijo se da cuenta de todo esto y se suicida. Trágico final que compensa la lógica dramática y que deja, como síntesis, un cuadro: *Armiño Negro*. Donde Laura Hidalgo queda inmortalizada en un gesto de delirio y locura. A pro-

pósito del nombre del filme, escribe Flavio Mateos: *"… El título de la película es toda una definición de la protagonista, y está explicado por el personaje que interpreta el siempre eficaz Nicolás Fregues. Decía en la divisa de los duques de Bretaña: Potius Mori Quam Foedari (Antes morir que ser mancillado), y se atribuye al armiño la leyenda de que prefiere morir antes que ver manchado su inmaculado pelaje. La protagonista prefiere perder el honor para conservar la vida (o ni eso, las cosas materiales), pero pierde además a su hijo, que es como decir que se pierde a sí misma. El abismo llama al abismo…"* [1]

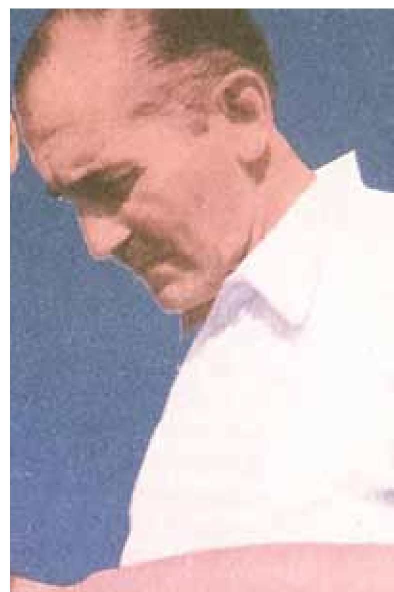
1 Flavio Mateos. www.videotecareduco.blogspot.com

Filmografía

- A Casa de Açúcar (1996)
- ¿Somos? (1982)
- Runnin' After Love (1980)
- A Intrusa (1979)
- A Morte transparente (1978)
- A Mulher do Desejo (1975)
- Enigma para Demônios (1975)
- Caingangue (1973)
- Uma Pantera em Minha Cama (1971)
- Anjos e Demônios (1970)
- Como Matar um Playboy (1968)
- O Menino e o Vento (1967)
- Bossa Nova (1964)
- Crônica da Cidade Amada (1964)
- Curse of the Stone Hand (1964)
- Viagem aos Seios de Duília (1964)
- Esse Rio Que Eu Amo (1962)
- O Rei Pelé (1962)
- Meus Amores no Rio (1959)
- Amor Para Três (1958)
- Matemática Zero, Amor Dez (1958)
- Leonora dos sete mares (1955)
- Mãos Sangrentas (1955)
- María Magdalena (1954)
- Armiño negro (1953)
- Un ángel sin pudor (1953)
- No abras nunca esa puerta (1952)
- Si muero antes de despertar (1951)
- La balandra Isabel llegó esta tarde (1950)
- El demonio es un ángel (1950)
- La trampa (1949)
- ¿Por qué mintió la cigüeña? (1949)
- La muerte camina en la lluvia (1948)
- Los Pulpos (1948)
- Una atrevida aventurita (1948)
- Con el diablo en el cuerpo (1947)
- Los verdes paraísos (1947)
- El ángel desnudo (1946)
- Adán y la serpiente (1946)
- La dama de la muerte (1946)
- La señora de Pérez se divorcia (1945)
- El canto del cisne (1945)
- Las seis suegras de Barba Azul (1945)
- La pequeña señora de Pérez (1944)
- Safo, historia de una pasión (1943)
- Dieciséis años (1943)
- Safo (1943)
- Los chicos crecen (1942)
- Noche de bodas (1942)
- La novia de primavera (1942)
- Locos de verano (1942)
- Águila blanca (1941)
- El inglés de los güesos (1940)
- El buque embotellado (1939) – No estrenada



Carlos Schlieper



Dentro del gran cine de aquel tiempo, hablamos del los años treintas, e influenciados por los grandes directores y comediantes norteamericanos[1], surgía la comedia de enredos, la comedia dramática, el musical, o el simple gag intercalado en un filme policial o dramático. La comedia argentina fue creciendo en todas sus formas a través de tres directores superlativos: Manuel Romero, Francisco Mugica y Carlos Schlieper. No estaría de más decir que una vez fallecidos estos tres directores (1954, 1962 y 1957 respectivamente) la comedia argentina, excepto contadísimos casos, desapareció de nuestro cine. Entre las excepciones pensamos casi exclusivamente en el período clásico, y en directores que ocasionalmente se acercaron al género: Mario Soffici, Luis Moglia Barth, Carlos Hugo Christensen, Luis César Amadori, Luis Bayón Herrera, Enrique Cahen Salaberry, y no muchos más. Cabe aclarar que algo similar ocurrió con nuestros comediantes. Es decir, también pertenecen al pasado clásico, al período estrictamente industrial, las figuras destacadas de actores y actrices de la talla de Luis Sandrini (sobre todo el primer Sandrini), Niní Marshall, Tito Lusiardo, Pepe Iglesias, Pepe Arias, Juan Carlos Thorry, entre tantos otros.

Los temas centrales de la obra de Carlos Schlieper rondan siempre en la puesta a prueba de valores y normas establecidas en una sociedad que crecía y se movía constantemente. Este peculiar personaje porteño disfrazado de aristócrata y conformista no se cansó nunca de cuestionarse

1 Artistas como Buster Keaton, Frank Capra, Howard Hawks, Ernest Lubitsch, entre otros.

los modelos impuestos, sobre todo los desprendidos de la sociedad moderna y liberal. Machismo y embrismo; psicología barata; el amor y el sexo; el matrimonio; la familia y los roles en la convivencia social.

La inversión es uno de los elementos más significativos de la comedia, como género (como lo puede ser también, cambiando lo que haya que cambiar, dentro de un buen filme de horror). En nuestro director, el trabajo de la inversión está dado en los roles de la pareja. Y el centro del mundo de Schlieper (aún en sus melodramas) está presentado siempre en la relación hombre – mujer. En las comedias de este director, la inversión se da de la siguiente manera: la mujer es quien toma siempre la iniciativa, quien, por así decirlo, hace de hombre (pensemos en los años cuarenta y cincuenta), quien se asume como heroína (pensemos en las comedias de Howard Hawks). La mujer (esposa, novia, prometida) es la que mueve la acción, la que se pregunta, la que da nombre a las cosas. La que hace del mundo otro, y se encarga de legitimar ese cambio. La mujer es quien decide en la cuestión conyugal (cama, comidas, tiempos, salidas, horarios, quehaceres en general). La mujer protagoniza los filmes de Schlieper. El punto de vista de la narración siempre es el de la mujer. El hombre es un personaje complementario, de apoyo, de interés romántico, de quiebre, de respuesta. Es la sombra, hasta que al final (no siempre) se nivelan los tantos, y la pareja se empareja. Dicha inversión juega como una suerte de prueba del laberinto, para arribar tras sortearla, a un nuevo estadio de madurez como pareja.

Hay un recurso utilizado por Schlieper en sus tramas que tal vez sea su sello diferenciador: en muchas de sus comedias, se crea una situación ficticia, falsa, y hasta ridícula, que por innumerables enredos se vuelve un secreto que no queda más remedio que esconder, porque, dadas las circunstancias, ya no puede salir a la superficie. La situación se va ensanchando, inflando, y haciéndose cada vez más incontenible. Esto, llevado por el autor con una maestría absoluta desde la puesta en escena y sostenido siempre por un elenco que interpreta perfectamente su rol. La situación falsa es tomada por verdadera a medida que todos creen en ella, y cada vez más y más. Las confusiones, el equívoco, el enredo ponen en jaque al punto de vista y al suministro de la información, lo cual logra, en ciertos casos una exquisitez, una sofisticación bellísima. El final de los filmes se acoplan a la falsedad creada ya que muchos de los personajes que inventan dicha falsedad se la terminan creyendo de alguna manera.

Las tramas de Schlieper acomodan mejor a sus personajes pero rara vez los cambian. Entienden o no lo que les ha pasado, aceptan o no su realidad, pero básicamente no cambian. Lejos está este autor de colocarnos de lleno en algún aspecto clasista o cultural. *"Los Ojos Llenos de Amor"* (1954) es ejemplo de lo que venimos diciendo. Todo permanece casi intacto hacia el final: la pareja entiende el amor, sí, pero el amigo interesado permanece igual, no cambia; la amante malvada sigue igual, lo mismo que el tonto y fiel mayordomo, la madre suegra gorda y familiera, y así los demás.

El cine argentino clásico propuso, desde sus comienzos, una simpleza muy interesante desde los encuadres que se traducía en una económica y sutil puesta en escena, algo que se extremaba en ciertas comedias brillantes, y que llevó hasta las últimas consecuencias nuestro Carlos Schlieper. Planos fijos y generales, ritmo justo y cortes precisos, escenografías y vestuarios acordes al mundo de los personajes. Hay un realismo fuerte, vital, sólido. Hay una rigurosidad simétrica que abona toda la puesta. Lo mismo ocurre con la iluminación presentada con cierto naturalismo pero eficiente en función del clima de cada uno de los momentos del relato. La economía también se brinda desde las palabras justas en los intercalados y precisos diálogos, en los detalles de gestos, movimientos, objetos, etc. Todo está perfectamente puesto en función del drama, de la totalidad, del

goce, del entretenimiento, de la idea y de la reflexión. Películas como *"El Retrato"* (1947), *"La Serpiente de Cascabel"* (1948), *"Cuando Besa Mi Marido"* (1950), *"Cosas de Mujer"* (1951), *"Los Ojos llenos de Amor"* (1954), *"Mi Marido y Mi Novio"* (1955), entre otras, demuestran largamente lo que venimos mencionando acerca de este gigante del género de comedia dentro de la prolífica producción cinematográfica nacional en tiempos clásicos.

Veamos cómo funciona la bellísima *"Cosas de Mujer"*. En este film producido por Interamericana, Schlieper nos presenta una historia en la que un matrimonio sufre una crisis producto de, entre otras cosas, la inversión de roles maritales. Ella, Zully Moreno, es una abogada exitosa que se pasa el día trabajando, descuidando su casa y su marido. Él, Ángel Magaña, es un químico prestigioso que alterna su trabajo con la casa y el cuidado de los hijos. Inclusive hasta descuida, en ocasiones, su trabajo. La regularización de un correcto y próspero matrimonio es lo que la película se plantea desde el comienzo hasta lograrlo. Hay un trabajo muy bien contado entre la relación del ámbito privado y el público. La crisis se profundiza cuando, luego de infinidad de reproches, él comienza a abandonar de a poco el hogar, y relacionarse con otra chica. Una chica que no tiene el más mínimo brillo público ni profesional pero que se ocupa de él y de la casa. A partir de aquí el desastre es total, estallan todo tipo de disparates, equívocos, furias, hasta que la situación llega a un límite extremo. Finalmente, acorralada, Cecilia, el personaje de Zully Moreno, tiene que ceder como única forma de solucionar la crisis matrimonial, y adecuarse a los reclamos de su marido. La armonía se restablece, el caos se ordena, y el filme concluye. Con el aditivo propio de la época y de nuestro director: el marido le pide a la esposa, ya instalada en el hogar como ama de casa, que no deje de trabajar, que se acomode a los tiempos modernos, pero que manteniendo cierto equilibrio en el hogar y en la familia, siempre es bueno que la mujer trabaje, si ello la satisface.

En Schlieper no hay desviaciones sentimentalistas o culturalistas. Tampoco hay una postura política en primer plano en sentido coyuntural. Jamás un planteo de clase o el planteo de un pequeño problema municipal no resuelto. Siempre dentro de los valores de la comedia pura, sólida y brillante.

La EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos) creada en 1938, fue el estudio que cobijó industrialmente a Carlos Schlieper desde sus comienzos, donde realizó la mayor parte de su obra cinematográfica. Obra que, debemos decirlo, también incluyó algunos melodramas memorables, tales como *"El Deseo"* (1944), adaptación de *"El Primo Basilio",* de Eca de Queiroz, protagonizada por Roberto Airaldi y Santiago Gómez Cou, y *"Las Tres Ratas"* (1946), con Mecha Ortiz, Amelia Bence y María Duval. Pero es indudable que nuestro director prefirió siempre las comedias, donde se sentía más cómodo y más suelto. Por este motivo, y por la altísima gracia y fuerza de éstas últimas, es que lo colocamos en el lugar que, creemos, se merece.

Pequeña reseña biográfica.

Carlos Schlieper nació en Buenos Aires, en 1902, y murió en la misma ciudad, en 1957 (año de estreno de su último filme: *"Las Campanas de Teresa"*). Alternó comedias y melodramas. Lo mejor de su obra fueron, sin dudas, las comedias, películas como *"El Retrato"* (1947), *"Esposa Último Modelo"* (1950), *"Cosas de Mujer"* (1951), *"Mi Mujer Está Loca"* (1952), *"Los Ojos Llenos de Amor"* (1954), entre otras. Hombre culto, de alta sociedad, cinéfilo, muy viajado por el mundo, recién debutó en el cine, como director, a los 37 años, codirigiendo con Enrique Santos Discépolo, en 1939, el filme *"Cuatro Corazones"*. Durante 1940 se dedicó a la realización de cuatro cortometrajes, para llegar finalmente a 1941 con su primera comedia: *"Si Yo Fuera Rica"*. Más tarde, realizaría otros 29 largometrajes en sólo 16 años, que completan su extraordinaria obra como director.

Filmografía

- Las campanas de Teresa (1957)
- Alejandra (1956)
- Requiebro (1955)
- Mi marido y mi novio (1955)
- Detective (1954)
- Los ojos llenos de amor (1954)
- Mi mujer está loca (1952)
- El honorable inquilino (1951)
- Los árboles mueren de pie (1951)
- Cosas de mujer (1951)
- Arroz con leche (1950)
- Esposa último modelo (1950)
- Cuando besa mi marido (1950)
- Fascinación (1949)
- Cita en las estrellas (1949)
- Por ellos... todo (1948)
- La serpiente de cascabel (1948)
- El retrato (1947)
- El misterioso tío Silas (1947)
- Madame Bovary (1947)
- Las tres ratas (1946)
- La honra de los hombres (1946)
- El deseo (1944)
- El sillón y la gran duquesa (1943)
- Mañana me suicido (1942)
- Bruma en el Riachuelo (1942)
- Papá tiene novia (1941)
- Si yo fuera rica (1941)
- Cuatro corazones (1939)



Hugo del Carril

Piero Bruno Hugo Fontana (el verdadero nombre completo de Hugo del Carril) nació en el barrio de Flores de Buenos Aires, el 12 de noviembre de 1912. Fue productor, actor, guionista y director de Cine (esta última función fue en la que más se destacó. También cantaba tangos. Debutó como actor con Manuel Romero (uno de sus maestros), en *"Los Muchachos de Antes no Usaban Gomina"* (1937).

Como director, comenzó su carrera en 1949, y realizó 15 filmes, hasta 1975. Entre los que se destacan: *"Las Aguas Bajan Turbias"* (1952), *"La Quintrala"* (1954), *"Más Allá del Olvido"* (1956), *"Culpable"* (1960), y *"Amorina"* (1961). Fue, sin dudas, uno de los tres o cuatro mejores directores de cine que dio nuestro país y uno de los artistas más importantes de su tiempo. Murió, también en Buenos Aires, el 13 de agosto de 1989, a los 76 años.

Primero actor, con veinte y pico de años, luego cantante, más tarde peronista y cantor oficial de la marcha, luego director de cine, uno de los mejores de este arte. De los mejores de nuestro cine clásico, seguro. Uno



de los exponentes más altos de nuestro, sin igual, Melodrama.

Comenzó como director, en 1949, dirigiendo *"Historia del 900"*. Un tímido filme costumbrista, de época, un tanto descuidado, pero donde ya se veían ciertas cosas, ciertos recursos de un estilo que más tarde sería único.

Escribe Ángel Faretta en "La Pasión Manda"[1]: *"… Plena de confusiones, malentendidos, reconocimientos tardíos y homenajes ambiguos, la obra de Hugo del Carril, como director de cine, se asimila de esta manera y, como todo lo mejor del arte y el pensamiento argentino, a esa zona de confusa gloria póstuma; porque debemos recordar que el nuestro es un país saturniano: primero devora a sus hijos y luego cae en la melancolía.*

Así, de los dos ejes que componen la obra de Hugo del Carril como autor de filmes, solo uno despierta una inerte y repetida admiración, cuando el otro es de los más ricos y complejos de los desarrollados por un artista argentino.

Hugo del Carril hizo dos tipos de filmes, los primeros fueron dictados por su conciencia ética, y los segundos por su conciencia estética. El primer eje está compuesto por los llamados filmes 'sociales' y son, desde luego, los más repetidamente reconocidos de su obra: 'Surcos de Sangre' (1950), 'Las Aguas bajan turbias' (1952), 'Las Tierras blancas' (1958), y 'Esta Tierra es mía' (1961). Todos ellos merecidamente elogiables, aunque solo el segundo es un gran filme.

Pero en el otro eje es donde la obra de Hugo del Carril alcanza sus cimas. 'La Quintrala' (1954), 'Más allá del olvido' (1956), 'Culpable' (1960), y 'Amorina' (1961) componen este segundo eje en el que, por diversos motivos, su porte social no es postergado ni menos aún negado, sino integrado dialécticamente a una zona más compleja donde prima, por sobre todas las cosas, la inscripción de su cine dentro del registro o manera estilística más entrañablemente argentino. Un tipo de melodrama onírico que roza lo fantástico y a veces hasta se atreve a ingresar allí. Como sucede con 'Los Verdes Paraísos' (1947), de Carlos Hugo Christensen, y en 'Más allá del olvido", del propio Del Carril, que es el filme más grande de la etapa clásica de nuestro cine…"

"Mas Allá del Olvido" (1956), es uno de los mejores filmes argentinos de toda nuestra historia cinematográfica. La película está basada en la novela **"Brujas, la Muerta",** de Georges Rodenbach, escrita en 1892. Este escritor fue un gran literato belga del siglo XIX, que vivió gran parte de su vida en París.

Afiche de MÁS ALLA DEL OLVIDO



1 ***La Pasión Manda – De la condición y representación melodramáticas. Ángel Faretta. Editorial Djaen. 2009.***

Fernando de Arellana (Hugo del Carril) es el enamorado marido de Blanca (Laura Hidalgo). Una pareja estanciera y rica, que viven en una clásica y hermosa casa de las afueras de Buenos Aires, en un lugar indeterminado. Blanca recibe la triste noticia de una enfermedad terminal, que acabará con su vida en muy poco tiempo. En una fiesta celebrada en la casa de la pareja, Blanca tiene una recaída y muere en el bello y extenso jardín del frente de la casona. Fernando enloquece. La busca sin sentido por los lugares que solían compartir, se sienta horas en el piano a tocar la melodía que ella solía tocar. Queda encerrado en su casa, sin hacer nada, desganado, no recibe visitas, y maltrata a sus empleados. Un primo médico, ayudado por el ama de llaves de Fernando, logra pasar la barrera de la soledad de Fernando, y accede a hablar con él. Lo aconseja, le habla, lo apoya, lo ayuda. Finalmente, cuando Fernando está a punto de volverse totalmente loco, escucha a su amigo, y planea un viaje. Un viaje lejos, a Europa, a distraerse, a olvidar, a pasear… Fernando emprende un largo viaje por una Europa vieja, museística, romántica, nocturna, incierta y misteriosa. En uno de los parajes encuentra a Mónica, una mujer muy parecida a Blanca, su ex esposa (también interpretada por la magistral Laura Hidalgo). La locura vuelve a poseer a Fernando. Se obsesiona. Se la quiere llevar de vuelta y casarse con ella. Para lograrlo, necesita comprarla a un maleante que la tiene como empleada. Fernando la compra. Mónica antes de irse delata al maleante acerca de actividades ilegales de su pasado y a su nombre falso, y huye con Fernando, de vuelta a nuestro país. El maleante los sigue. Fernando llega a su vieja casona, se casa y trata a Mónica casi como a Blanca. Luego de la enorme diferencia que separa a Mónica de su amada y perdida Blanca, Fernando logra aceptar y resignarse a las diferencias, y cuando enciende las luces al final para poseerla completamente, y terminar de aceptarla como su destino, Mónica es asesinada por la espalda por el maleante europeo. Como Scottie en Vértigo de Hitchcock, Fernando de Arellana se queda con las manos vacías. Sin la auténtica y sin su copia. El filme termina.

La puesta en escena del filme posee una rigurosidad envidiable. Un barroquismo extraordinario. El trabajo del fuera de campo, aun en zonas de una sutileza única, el trabajo actoral, la fotografía, las relaciones de los personajes, el trabajo escenográfico, los planos, los encuadres, el manejo de la información, el suspenso, todo en función de un filme prodigioso y simétrico que no hace más que halagar y robustecer la cultura y el cine de nuestra Nación.

Escribe Ángel Faretta: *"… Culpable es una obra maestra, pero es tal su desmesura y su ambición que la hace particularmente problemática. Basada en un texto del habitual colaborador de Del Carril, Eduardo Borrás, el filme trata de las últimas horas de un anarquista devenido despiadado asaltante de bancos que, en su agonía, tras un tiroteo con la policía, recibe o cree recibir un enviado del 'más allá' que lo juzga culpable de haber arruinado la vida de todos aquellos que han pasado a su lado. El que está siendo juzgado, hijo bastardo y nunca reconocido de un poderoso industrial, pide al extraño mensajero poder vivir esa otra vida, plena, rica y poderosa. Ello le es concedido. En este avatar, el agonista vuelve a repetir simétricamente los mismos errores, siendo los roles ejecutados por los mismos actores de la primera parte pero de manera desplazada. El mismo Del Carril interpreta ambos personajes centrales. Myriam de Urquijo a su esposa legal; Elina Colomer a su amante "oficial"; Roberto Escalada en el primer caso a su compinche y en el segundo a su hermano; Carlos Olivieri a su hijo, bastardo y secreto en el primero, legal en el segundo.*

Con una puesta en escena de fascinante y rigurosa simetría, con una banda sonora donde a la música "standard", de Tito Rivero, se yuxtapone la electrónica de Rodolfo Arizaga, con ese estilo de actuación cuya fórmula de perfecta alquimia parece haberse perdido. "Culpable", puede verse retrospectivamente como una síntesis, una despedida y quizás un réquiem a un cine argentino al parecer irrecuperable. Filmada en 1960 en medio de un "país cinematográfico", que entre bostezos se preparaba

a recibir una modernidad de segunda mano, este filme muestra, por el contrario, que la modernidad propia, sui generis, ya había sido gestada por el pensar argentino pero que se fue desgastando, girando en un vacío histórico; de allí que este extraordinario, terrible y secreto filme, profetizaba también los años por venir…" [1]

"Culpable", junto a su posterior *"Amorina"* (1961), cierran, clausuran una forma de hacer cine en la Argentina, pero también abandonan para siempre los fulgores del Melodrama Argentino. Más bien es la Argentina, nuestro querido país, quien abandona, tememos que para siempre, una forma de ser en el mundo y una posibilidad cierta de desarrollo fuerte.

"Amorina", manifiesta su desborde en la moral de un modo irracional. Y la locura del final del personaje de Tita Merello se vuelve correctora de un mundo y un estado de cosas insoportable. La imagen de Del Carril hacia el final sentado en la mesita ratona del living, filmado en picado, representa la derrota. La misma que había sentido su mujer (y simétricamente filmado) cuando descubre su realidad. Realidad que se enrarece en toda la puesta en escena, inclusive en las muy buenas actuaciones y relaciones que se establecen entre los personajes. La hermana, míticamente, es el alma. Tal es el rol que desempeña la hermana de Amorina para con ella, y que obligará a ésta a salirse de sí. Para luego trazar un plan delirante y premeditado, para desembocar, finalmente, en la locura absoluta. La soledad de Amorina, que la lleva a intentar suicidarse al comienzo, es el punto de partida, y a la vez fin de esta película. Y la película toda, es un largo recorrido describiendo aquella soledad, como así también narrando sus consecuencias. La pérdida de los hijos, primero la muchacha que se casa y se va un largo período a Europa, y luego el hijo que huye de su casa peleado con el padre, son, en el personaje central de esta historia, un anuncio, una profecía del final. La actitud fría y calculadora del personaje de Del Carril, y las sucesivas postergaciones datan del mismo recorrido. La utilización del psiquiatra y de las trampas psicológicas y psicologistas, nos habla de la banalidad de unas vidas efímeras y sin sentido, que alimentan a cada paso la hoguera de la soledad.

1 ***La Pasión Manda – De la condición y representación melodramáticas. Ángel Faretta. Editorial Djaen. 2009.***



LA QUINTRALA – 1954.

Aclaración final

Es notorio como cierta mirada miope ha tratado a muchos de los grandes directores argentinos clásicos, privilegiando siempre una mirada social (ojo: no necesariamente política, sino simplemente social). Haciendo hincapié en la denuncia, en la descripción rigurosa de ciertas realidades (siempre sociales), en la mirada documental o casi, han intentado igualar a pésimos directores psicologistas o sociológicos que son legión en estos tiempos, con aquellos grandes artistas de antaño. Manuel Romero, Mario Soffici, y sobre todo Hugo Del Carril, han sufrido esto que venimos diciendo.

Romero por su mirada adelantada acerca de lo social y de sus profecías peronistas, rápidamente se lo encuadra, positivamente, en un supuesto progresismo inexistente en la cabeza del gran Manuel. Con Soffici se procede de manera más perversa: se resalta su pri-

mera época, los treinta. Donde claramente sus filmes apuntan a un ejercicio de estilo para su posterior desarrollo, donde los temas sociales preponderan casi por sobre todo, y se oculta o niega su mejor época: los cuarenta y los cincuenta.

Con Del Carril es más complejo, porque constantemente alternó filmes ético-sociales, con grandes melodramas donde el cine argentino llegaba a sus cimas. Sin dudas, *"Las aguas bajan turbias"* (1952), es un gran filme. Pero los otros (*"Surcos de Sangre"* (1950), *"El Negro que tenía el alma blanca"* (1951), *"Esta tierra es mía"* (1961), *"La Calesita"* (1963), *"La Sentencia"* (1964), y algunos otros) son claramente filmes menores, entre otras cosas porque no eran melodramas argentinos, en el sentido estricto. Esto es: por no subsumirse lo temático en lo trágico, como sí ocurre en *"La Quintrala"* (1954), en *"Amorina"* (1961), y en su magistral, barroca y extraordinaria *"Más Allá del Olvido"* (1956). En los últimos filmes citados, al que podríamos sumar *"Culpable"* (1960), siempre lo que prima es el melodrama, en el mejor sentido del término. Veamos.

Jamás un director como Hugo Del Carril olvidaría o dejaría a un costado lo social, más bien lo contrario. Sus grandes obras toman lo social pero lo encuadra en lo simbólico, en lo tradicional, en lo universal. *"La Quintrala"* es un escape al pasado, donde lo social se diluye en lo político de una época compleja, aunque seguramente mucho más ordenada que ésta. Y en medio de todo ese barullo político, lo que manda es lo trágico, lo mítico. *"Culpable",* es un filme en el que también lo social es fundamental como tema, pero el encuadramiento policial, marginal, incorrecto, más todos los ribetes típicos del melodrama argentino (lo onírico, su roce con lo fantástico, su duplicidad, su



Hugo Del Carril y Laura Hidalgo en MÁS ALLA DEL OLVIDO

extrañeza y exageración), lo llevan hacia una desmesura, hacia un grado de locura donde, otra vez, lo que gobierna es lo trágico, lo simbólico.

En *"Amorina"* y *"Más Allá del Olvido",* estamos en presencia de dos obras de arte superlativas, precisamente por todo lo que venimos hablando del melodrama. Ambos filmes serían simples dramas híbridos sin la mano de este autor. En ambos casos está presente lo social, y más secretamente: lo económico y lo político. Aún más: lo cultural. Pero otra vez, el exceso se cura mediante el melodrama. El *caso* deviene en melodrama, y desemboca en lo trágico. Lo extraordinario se da por excepcional más que por enfermedad clínica (aun en *"Amorina"*), y lo heroico se manifiesta desde las estructuras y no desde ninguna corrección a la moda. El melodrama encausa la locura, el desborde, lo marginal, y el filme todo (esto vale para las cuatro películas que destacamos) es gobernado siempre por el fuera de campo. Mediante una puesta en escena siempre cuidada, puntillosa, precisa, donde el director del filme se manifiesta mucho más allá de lo que nos está mostrando. La forma, en definitiva, siempre en arte se trata de la forma. *La forma es la razón suficiente del hecho artístico.*

Filmografía

• Yo maté a Facundo (1975)
• Buenas noches, Buenos Aires (1964)
La sentencia (1964)
• La calesita (1963)
• Esta tierra es mía (1961)
• Amorina (1961)
• Culpable (1960)
• Las tierras blancas (1959)
• Una cita con la vida (1958)
• Más allá del olvido (1956)
• La quintrala (1954)
• Las aguas bajan turbias (1952)
• El negro que tenía el alma blanca (1951)
• Surcos de sangre (1950)
• Historia del 900 (1949)



Otras Direcciones

Hubo, indudablemente, dentro de nuestro cine clásico, toda una serie de autores de segunda línea, si se nos permite la expresión, que muchos de ellos jugaron en primera en alguna oportunidad, siendo algunos de sus trabajos obras maestras. Por una cuestión de espacio y selección necesaria quedaron en un segundo plano, y los hemos agrupado en un solo capítulo final a todos ellos, para no dejar de nombrarlos y de hacerlos participar, de alguna manera, en este libro que intenta resaltar y destacar a nuestro cine del pasado, sobre todo en sus correlatos estéticos e industriales.

El primero de estos realizadores, por razones de pionerismo y cronología es, sin dudas, **José Agustín *"el negro"* Ferreyra**. Desde los años diez, en plena época muda el negro Ferreyra se dedicó a la actividad siendo el primero de nuestros importantes cineastas. Filmes inolvidables como *"Muñequitas Porteñas"* (1931), *"Puente Alsina"* (1935), *"Ayúdame a Vivir"* (1936), *"Besos Brujos"* (1937), *"La Ley que Olvidaron"* (1937), *"La que no Perdonó"* (1938), y *"El Ángel de Trapo"* (1940) hicieron de nuestro cine clásico más profundo un modelo a seguir y sentaron las bases de un cine fuerte, realista, crudo, sincero, documental por momentos, que hará escuela en sus continuadores como el primer Mario Soffici, Torres Ríos y Luis Bayón Herrera.

El cine de Ferreyra es un cine seco, contundente, claro, por momentos desprolijo pero sin dudas fuerte. El drama negro recorrió las venas del "negro" Ferreyra. Donde el tango se introduce de una vez y para siempre en nuestro cine y donde los climas y las temáticas tangueras trazarán definitivamente un camino a seguir en los albores de la etapa industrial (1935-1955).

Proveniente de la actuación, escenógrafo de teatro, aficionado a la pintura, compositor de tangos, admirador del cine norteamericano mudo (de Griffith en adelante), este artista hizo su camino en el cine argentino marcando los primeros pasos hacia una etapa gloriosa que lo transformó casi en un héroe anónimo.

José Ferreyra nació en Buenos Aires, en 1889, y falleció en 1943, dos años después de estrenar su último filme (*"La Mujer y la Selva"* de 1941), a los

53 años de edad. Filmó 42 películas durante ese tiempo que se detallan a continuación en su filmografía:

• La mujer y la selva (1941)
• Pájaros sin nido (1940)
• El ángel de trapo (1940)
• Chimbela (1939)
• La que no perdonó (1938)
• La ley que olvidaron (1938)
• Besos brujos (1937)
• Muchachos de la ciudad (1937)
• Sol de primavera (1937)
• Ayúdame a vivir (1936)
• Puente Alsina (1935)
• Mañana es domingo (1934)
• Calles de Buenos Aires (1934)
• Rapsodia gaucha (1932)
• Muñequitas porteñas (1931)
• El cantar de mi ciudad (1930)
• La canción del gaucho (1930)
• Perdón, viejita (1927)
• Muchachita de Chiclana (1926)
• La vuelta al Bulín (1926)
• La costurerita que dio aquel mal paso (1926)
• Mi último tango (1925)
• El organito de la tarde (1925)
• El arriero de Yacanto (1924)
• Mientras Buenos Aires duerme (1924)
• Odio serrano (1924)
• La leyenda del puente inca (1923)
• Melenita de oro (1923)
• Corazón de criolla (1923)
• La maleva (1923)
• La chica de la calle Florida (1922)
• La muchacha del arrabal (1922)
• Buenos Aires, ciudad de ensueño (1922)
• La gaucha (1921)
• Palomas rubias (1920)
• De vuelta al pago (1919)
• Campo ajuera (1919)
• El tango de la muerte (1917)
• Venganza gaucha (1917)
• La fuga de Raquel (1916)
• La isla misteriosa (1916)
• Una noche de garufa (1915)

Pierre Chenal, cuyo verdadero nombre era **Pierre Cohen**, es un director de cine nacido el 5 de diciembre de 1904, en Bruselas, Bélgica, que filmó películas en Francia y Argentina y que falleció el 23 de diciembre de 1990 en La Garenne-Colombes, en los alrededores de París.

Se inició como documentalista y se destacó en el cine francés en los años 1930, principalmente con *L'Alibi* y *Le dernier tournant*, primera de las adaptaciones de la novela *El cartero siempre llama dos veces,* de James M. Cain.

Huyó de Francia en 1942, temiendo por su vida dada su condición de judío, y se radicó en Argentina, donde dirigió cuatro películas, entre ellas: *Todo un hombre* y *Se abre el abismo*. Al regresar a Francia, luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, siguió filmando pero no retomó el lugar que había tenido en el cine de este país. Adaptó *Crimen y castigo,* de Fiódor Dostoyevski, con Pierre Blanchar, Harry Baur y Madeleine Ozeray, por la cual en 1935 fue nominado a la Copa Mussolini en el Festival Internacional de Cine de Venecia, y la novela contemporánea de Jack London, *Les Mutinés de l'Elseneur,* con Jean Murat. Le siguieron la destacada *L'Homme de nulle part,* con Isa Miranda, Pierre Blanchar et Robert Le Vigan, una obra de Luigi Pirandello que ya había sido llevada al cine por Marcel L'Herbie; *La Maison du Maltais* con Viviane Romance, Marcel Dalio y Louis Jouvet, que se reencuentran en *L'Alibi,* junto a Erich von Stroheim y Jany Holt.

Finalmente, el cineasta dirige a Fernand Gravey en *Le dernier tournant*, la primera de las adaptaciones fílmicas de la novela *El cartero siempre llama dos veces,* de James M. Cain, con Michel Simon y Corinne Luchaire.

A último momento, justo antes de la invasión alemana a la zona libre de Vichy, Chenal huye de Francia

para escapar a las razias antijudías que llevaban a cabo las fuerzas nazis con ayuda de los colaboracionistas. En lugar de dirigirse a Hollywood como habían hecho otros cineastas fugitivos, viaja a Buenos Aires. Llegó en julio de 1942 en el buque Cabo de Buena Esperanza, pese a que no tenía contacto alguno en Argentina y ni siquiera hablaba español.

Apenas arribado, Luis Saslavsky, un director de cine argentino conocedor de la cultura francesa tan difundida entre los intelectuales y artistas argentinos de esa época, lo visita y lo sorprende con la noticia de que todas sus películas habían sido exhibidas en un Cine-Arte de la ciudad. Es a través de su admirador que se relaciona con sus primeros productores.

En 1986, Chenal recordaba así su viaje a Buenos Aires: *"Yo me proponía filmar la novela Brujas, la muerta de Georges Rodenbach cuando estalló la guerra y fui puesto bajo bandera. Luego fui desmovilizado en la Costa Azul, en 1941. Un día, frente al antisemitismo nazi y al hecho de que los alemanes entraban en la zona libre, tuve la suerte de tomar el último tren que partía hacia Barcelona. Mi ex mujer, Florence, había conseguido visas para la Argentina. Pero cuando llegó a Buenos Aires no la dejaron desembarcar y la mandaron a Bolivia. Salí de Marsella en el último barco que partió hacia América. Llegué a Buenos Aires sin saber qué iba a hacer, y sin hablar castellano. No sabía si había estudios, ni siquiera si existía un cine argentino. Estaba desesperado, sin dinero y sin saber donde estaba mi mujer. Dispuesto a morir, me instalé en el Alvear Palace Hotel. Si me iba a suicidar, al menos que no fuera en un hotel miserable. A los tres días, alguien llama a la puerta: era Luis Saslavsky. Él conocía mis filmes y se ofreció a presentarme en Asociados… Allí estaba yo, en esa ciudad fabulosa, tan rica, en la que todo abundaba y en la que en tres días me ofrecían dirigir, mientras que en Francia todo el mundo se moría de hambre. ¡Y yo que había pensado en suicidarme!"*[1]

1 Entrevista realizada a Pierre Chenal en su vuelta a Buenos Aires en 1986.

En su primera etapa en la Argentina, de 1943 a 1946, la obra de Chenal es de una ruptura total con Europa: son cuatro películas estrictamente argentinas. Inicialmente Chenal fue contratado por Artistas Argentinos Asociados, una empresa cinematográfica que había sido creada apenas un año antes de su llegada a Buenos Aires y que aspiraba a trabajar en forma de cooperativa. La película se basaba en la novela de Miguel de Unamuno *Nada menos que todo un hombre* y el guión fue encargado a Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat. La obra original era una historia de pasiones impregnada de romanticismo en la cual los guionistas encontraron diversos escollos para trasvasarla al cine. El personaje principal de la novela, a cuya caracterización como "todo un hombre" por Unamuno se refería el título, tenía una actitud ambigua respecto de la relación que su mujer mantenía con un tercero que la perseguía. La película contó con Francisco Petrone y Amelia Bence como primeras figuras y fue un éxito. Se mantuvo ocho semanas en las salas de estreno y recibió elogios de los críticos de cine, al igual que su director y actores.

Pierre Chenal ideó el argumento de una película de suspenso, que luego se llamaría *El muerto falta a su cita*, y Asociados encargó el guión a dos autores. Se trataba de Sixto Pondal Ríos y Nicolás Olivari, que colaboraban en los periódicos *Crítica* y *Noticias Gráficas* y habían hecho ya obras teatrales y guiones cinematográficos alcanzando un renombre equivalente al de la dupla Manzi-Petit de Murat (este último publicaría muchos años después un ensayo titulado, justamente, *Sixto Pondal Ríos*). La película es de suspenso pero no carece de humor y trata sobre un joven que es extorsionado a raíz de un accidente en el que parece haber matado a un ciclista mientras conducía borracho. Los primeros actores fueron Guillermo Battaglia, Nélida Bilbao y Ángel Magaña. La musicalización corrió a cargo de Lucio Demare, quien eligió entre otros temas la pieza "Pobre mariposa" de Lionel Hampton, que en ese momento estaba de moda y que el director vinculó con destreza a la película en una toma en

la que se ve una mariposa estrellada contra el radiador de un automóvil. El crítico Raimundo Calcagno opinó sobre la película y dijo que "manejando la sorpresa, el misterio y el suspenso -como en *La sospecha de Hitchcock*, pero con mayor ameneidad- Chenal mueve los hilos del argumento con consumada maestría. Su realización, superando al tema, es impecable" Cabe agregar como curiosidad que años después Juan Antonio Bardem, que conocía a *El muerto falta a la cita* por intermedio de Chenal, dirigiría la película *La muerte de un ciclista,* con un argumento similar.

Chenal filma otras dos películas para la productora Argentina Sono Film: *Se abre el abismo*, considerada como su mejor película argentina, con Silvana Roth y *Viaje sin regreso,* que tiene como principales intérpretes a su esposa y a Sebastián Chiola.

En su retorno a Francia, sus primeras obras fueron *La Foire aux chimères,* con Madeleine Sologne, y la comedia *Clochemerle,* con Saturnin Fabre. Pierre Chenal vuelve entonces a Buenos Aires para hacer *Sangre negra,* la primera adaptación de la novela *Native son,* del estadounidense de color *Richard Wright*, quien también interpreta el rol principal.

El cineasta entonces atraviesa los Andes para filmar en la localidad balnearia de Viña del Mar *El Ídolo*, primera película policial chilena, con su esposa, de la cual se divorcia en 1955, y Alberto Closas como protagonistas; después, *Confesiones al amanecer,* con Lautaro Murúa. En 1956, dirige la coproducción franco-argentina *Section des disparus*, con Nicole Maurey en el papel de la odiosa esposa del joven Maurice Ronet.

Chenal volvió a Francia donde filmó seis películas de excelente factura; los policiales *Rafles sur la ville,* con Marcel Mouloudji, y *La Bête à l'affût,* con Henri Vidal, una película de época *Les Nuits de Raspoutine* y una comedia, *L'Assassin connaît la musique...* con el excelente Paul Meurisse. En 1969, dirige su último largometraje, *Les Libertines,* con Robert Hossein.

En 1985, recibió el premio especial por su trayectoria otorgado por el Festival Internazionale del Giallo e del Mistero di Católica y el 23 de diciembre de 1990 fallece en las cercanías de París.

Filmografía:
- Les Libertines o Les belles au bois dormantes (1969). Las Bellas.
- L'assassin connaît la musique (1963).
- Les nuits de Raspoutine (1960).
- La bête à l'affût (1959).
- Les jeux dangereux (1958).
- Rafles sur la ville (1958).
- Sección desaparecidos (1956). Hecha en Arg.
- Confesiones al amanecer (1954). Hecha en Arg.

El ídolo (1952). Hecha en Chile
- Sangre negra (1951). Hecha en Argentina
- Clochemerle (1948) según la obra de G. Chevallier.
- La foire aux chimères (1947).
- Viaje sin regreso (1946). Hecha en Arg. para Pampa Film
- El muerto falta a la cita (1945). Hecha en Arg. para la AAA
- Se abre el abismo (1944). Hecha en Arg. para la Argentina Sono Film
- Todo un hombre (1943). Hecha en Arg. para la AAA

Le dernier tournant (1939).
La Maison du Maltais (1938).
- L'Affaire Lafarge (1938).
- L'Alibi (1937).
- L' homme de nulle part (1937).
- Les Mutinés de l'Elseneur (1936).
- Crime et châtiment (1935).
- La rue sans nom (1934).
- Le martyre de l'obèse (1933).

Luis Moglia Barth es uno de los artistas argentinos más importantes y uno de los pioneros cinematográficos de la era industrial.

Nació en 1903, en Buenos Aires, y murió en la misma ciudad en 1983, a los 81 años. Pero solo filmó hasta 1954, cuando se cerraba el período estrictamente in-

dustrial. Realizó 35 películas entre 1927 y 1954. Casi todas de muy buena factura, algunas obras maestras. En su cine se destaca la comedia, el melodrama tanguero, el policial, entre otros. Y en algunos de sus mejores filmes aparece el ya renombrado *Melodrama Argentino*.

Obras fundamentales de nuestro cine clásico pueblan su filmografía: *"Tango"* (1933), que abrió nuestra etapa sonora y también la de nuestros estudios productores, *"Riachuelo"* (1934), *"Amalia"* (1936), *"Melgarejo"* (1937), *"El Último Encuentro"* (1938), *"Una Mujer de la calle"* (1939), *"Huella"* (1940), *"Con el Dedo en el Gatillo"* (1940), *"Confesión"* (1940), *"Cruza"* (1942), *"La Senda Oscura"* (1947), *"La Fuerza Ciega"* (1950), e *"Intermezzo Criminal"* (1953).

Dentro de las obras nombradas, exceptuando algunas comedias (aunque también de alguna manera oblicua en ellas), brilla fuertemente nuestro melodrama argentino. La Argentina Sono Film, estudio que lo vio nacer y que sostuvo en gran parte su cine, fue también grande en función de tener bajo su ala a directores de cine como Luis Moglia Barth.

Importante autor que recomendamos de manera ferviente y en donde percibimos que ya el cine se proponía como una actitud moral sólida, con valores en los que se expresaba nuestra nacionalidad y espiritualidad, con una búsqueda metafísica sostenida y clara.

Escribe Flavio Mateos acerca de *"Con el Dedo en el gatillo"* (1940), de Moglia Barth: *"… Era un hombre que llevaba la desesperación a flor de piel...por un odio impotente contra el mundo...por el desengaño del hombre", esto que leí en alguna parte sobre el hoy idolatrado "Che" podría decirse sobre el protagonista de esta película, Salvador Di Pietro, anarquista, libertario o "librepensador", como se define enfáticamente ante un comisario de policía. Es un personaje fanático, marcado ya desde la cuna por su padre también rebelde, que lo signa o "bautiza" con sangre, literalmente, y lo llama Salvador, mas invirtiendo el sentido del mismo, ya que nuestro Salvador dio la vida por nosotros, y éste, en cambio, quita la vida a los demás para "salvarnos", sin traer al final sino la ruina para muchos.*

En alguno de sus libros, Enrique Díaz Araujo dice: "Aún en el plano más degradado, la inteligencia siempre precede a la voluntad: la ilumina, la guía al señalarle la verdad, o al contrario, la enceguece y turba conduciéndola a la destrucción, por el enceguecimiento del error". Esto es lo que se ve claramente en esta película, pues el revolucionario, para ser consecuente con sus ideas descarriadas, termina mintiendo, robando y finalmente asesinando. Eso o el acomodo con el mundo, pues su horizonte no tiene cielo ni es trascendente, sino que aquí abajo se acaba.

Moglia Barth (y sus guionistas Homero Manzi y Ulises Petit de Murat), inteligentemente, muestra las contradicciones y complejidades del personaje, y también su atractivo, que por supuesto lo tiene, de manera desapasionada, dejando en todo caso que los personajes se salven o se condenen solos. Formidable el cruce de géneros que propone, en lo que comienza siendo un filme "social" o "político" y termina en el más puro policial o filme de "gangsters" al estilo Scarface, a quien se menta en la fachada de un cine donde la proyectan y al cual Di Pietro y su banda van a robar. Tal es la influencia de aquella película de Howard Hawks que incluye ésta una hermana del protagonista (en realidad hermanastra), derivando casi en el incesto. Ella lo idolatra a él porque "es un hombre", con esa clase de admiración imberbe y ciega de los adolescentes o los que buscan en otro (hoy puede ser el "Che" o un rockero cualquiera, es lo mismo) esa dependencia que es nuestra característica, sólo que ésta busca olvidar la propia culpa, el estado de criatura caída.

Otro rasgo muy de la época en nuestro cine –y que también estaba en Scarface- es el humor, mediante uno o dos personajes chambones que humanizan a los crimi-

nales y bajan un poco las tensiones y la seriedad de muerte del protagonista. Sebastián Chiola cae perfecto (mucho mejor de lo que podría haber sido, por ejemplo, un José Gola) en este papel de Di Pietro –lo recordamos en el inflexible y al final claudicante inspector de Historia de una noche-, intransigente, idealista, arrojado, duro, inflexible, violento, y finalmente doblado y superado por las circunstancias.

Sin dudas lo mejor de ese mediano director –un cuasi-Romero- como fue Moglia Barth, el pionero del sonoro cine argentino. Así debería filmarse la vida, casi así, de Ernesto "Che" Guevara. Para finalizar, estas palabras de Gueydan de Roussel: "A la "Veritas liberabit vos" se substituyó el "Homo liberabit vos". Ahora bien, en el nombre del hombre sin la imagen de Dios todos los crímenes, fraudes y mentiras son permitidos (...) El moderno libertador es un gangster, un criminal". (21)

Filmografía:
• Dringue, Castrito y la lámpara de Aladino (1954)
• Intermezzo criminal (1953)
• La campana nueva (1950)
• La doctora Castañuelas (1950)
• La fuerza ciega (1950)
• Edición extra (1949)
• Juan Moreira (1948)
• La senda oscura (1947)
• No Me Digas Adiós (1947)
• María Rosa (1946)
• La victoria de la V (1945)
• Romance de medio siglo (1944)
• Ponchos azules (1942)
• Cruza (1942)
• Boina blanca (1941)
• Fortín alto (1941)
• Hogar, dulce hogar (1941)
• Confesión (1940)
• Huella (1940)
• Con el dedo en el gatillo (1940)
• Una mujer de la calle (1939)
• Doce mujeres (1939)
• Senderos de fe (1938)
• El último encuentro (1938)
• Melodías porteñas (1937)
• La casa de Quirós (1937)
• Melgarejo (1937)
• Santos Vega (1936)
• Amalia (1936)
• Goal (1936)
• Picaflor (1935)
• Riachuelo (1934)
• Dancing (1933)
• ¡Tango! (1933)
• Consejo de tango (1932)
• El 90 (1928)
• Charleston y besos (1927)
• Puños (1927)

Francisco Mugica es el rey de la comedia de fines de los treinta y principios de los años cuarenta. Si bien su cine continuó hasta principios de los sesenta, ya a los tumbos y con menos oportunidades y posibilidades, lo mejor de este autor se concentra en los años cuarenta y con una impronta genial para el género de la comedia disparatada. Obras como *"Margarita, Armando y su Padre"* (1939), *"Así es la Vida"* (1939), *"Medio Millón por una Mujer"* (1940), *"El Solterón"* (1940), *"Los Martes, Orquídeas"* (1941), *"El Viaje"* (1942), *"La Hija del Ministro"* (1943), *"El Espejo"* (1943), *"La Guerra la gano yo"* (1943), *"Desojando Margaritas"* (1946), y *"Piantadino"* (1950).

Mugica fue también montajista, guionista, productor, director de fotografía, entre otras funciones, además de director. Comenzó su trabajo en el cine con la insipiente industria en los treinta y se retiró de los sets hacia 1961.

Su cine fue prolijo, cuidado, con bellos y memorables diálogos en medio de situaciones creadas sólo por aquel que maneja al dedillo el oficio de realizador. Sus comedias hoy siguen siendo ejemplares para



EL VIAJE,
de Francisco Mugica.



EL MEJOR PAPÁ
DEL MUNDO,
de Francisco Mugica.

cualquiera que quiera encarar el género, además de profundas y entretenidas.

Francisco Mugica nació en Buenos Aires, en 1907, y falleció en esta misma ciudad en 1985.

Filmografía:
• Mi Buenos Aires querido (1961)
• He nacido en Buenos Aires (1959)
• Rescate de sangre (1952)
• La pícara cenicienta (1951)
• Piantadino (1950)
• Esperanza (1949)
• El barco sale a las diez (1948)
• Milagro de amor (1946)
• Cristina (1946)
• Deshojando margaritas (1946)
• Allá en el setenta y tantos (1945)
• Mi novia es un fantasma (1944)
• El espejo (1943)
• La guerra la gano yo (1943)
• La hija del ministro (1943)
• El viaje (1942)
• Adolescencia (1942)
• El pijama de Adán (1942)
• Persona honrada se necesita (1941)
• Los martes orquídeas (1941)
• El mejor papá del mundo (1941)
• Medio millón por una mujer (1940)
• El Solterón (1940)
• Así es la vida (1939)
• Margarita, Armando y su padre (1939)



MEDIO MILLÓN POR UNA MUJER.

Arturo Mom fue un gran director de nuestro cine clásico, que se había destacado previamente como montajista, productor y guionista. Fue también crítico de cine, uno de los primeros del mundo en habla hispana. Uno de los tantos desconocidos y a la vez grandes artistas que ha dado nuestro país, se destacó por un cine sobrio, crudo, fuerte, directo. El estilo del melodrama argentino se observa en su mejor obra, la genial *"Albergue de Mujeres"* (1946). También queremos recomendar fervientemente desde este trabajo *"Monte Criollo"* (1935), *"Palermo"* (1937), y *"Petróleo"* (1940).

Arturo Mom nació en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, y se desconoce la fecha y el lugar de su muerte, que suponemos lejana.

Filmografía:
• El tango en París (1956)
• Albergue de mujeres (1946)
• Nuestra tierra de paz (1939)
• Busco un marido para mi mujer (1938)
• Villa Discordia (1938)
• Palermo (1937)
• Loco lindo (1936)
• Petróleo (1936)
• Monte Criollo (1935)
• El drama del collar (1930)

Leopoldo Torres Ríos nació un 27 de diciembre de 1899 y falleció a los sesenta años de edad, en abril de 1960. Fue el padre de Torre Nilsson. Comenzó en el cine mudo a los veinte y tantos años de edad, y llegó más que formado a la etapa industrial de nuestro cine. Dirigió más de treinta películas, mucha de ellas de muy buena factura, como ser: *"El Crimen de Oribe"* (1950), *"Pelota de Trapo"* (1948), *"El Conventillo de la Paloma"* (1936), *"En Cuerpo y Alma"* (1953), y *"La Luz de un Fósforo"* (1940).

Su cine circuló por el melodrama, el policial y algunas comedias exquisitas. Promovió decenas de artistas y fue dentro de la época un reconocido realizador. Su estilo fue franco, sencillo, costumbrista, por momentos sus filmes parecían documentales sobre la primera mitad del siglo XX en Argentina.

Fue también un importante director de fotografía, a la vez fotógrafo, guionista, letrista de tango, y periodista. Una personalidad muy culta y muy célebre de nuestro cine nacional clásico.

Sus filmes sonoros son:
• Aquello que amamos (1959)
• Campo virgen (1959)
• Demasiado jóvenes (1958)
• Edad difícil (1956)
• Lo que le pasó a Reynoso (1955)
• Corazón fiel (1954)
• El hijo del crack (1953)
• La encrucijada (1952)
• En cuerpo y alma (1951)
• El crimen de Oribe (1950)
• El regreso (1950)
• El hombre de las sorpresas (1949)
• El hijo de la calle (1949)
• El nieto de Congreve (1949)
• Pantalones cortos (1949)
• Pelota de trapo (1948)
• Romance sin palabras (1948)
• Santos Vega vuelve (1947)
• El hombre del sábado (1947)
• La mujer más honesta del mundo (1947)
• La tía de Carlos (1946)
• El juego del amor y del azar (1944)
• El comisario de Tranco Largo (1942)
• ¡Gaucho! (1942)
• El mozo número 13 (1941)
• La luz de un fósforo (1940)
• Sinvergüenza (1940)
• El sobretodo de Céspedes (1939)
• Los pagares de Mendieta (1939)
• Adiós Buenos Aires (1938)
• La estancia de gaucho Cruz (1938)

• La vuelta al nido (1938)
• Lo que le pasó a Reynoso (1937)
• El conventillo de la paloma (1936)

Ernesto Arancibia es uno de los grandes directores irregulares de nuestro cine. Por un lado ha realizado obras maestras absolutas (*"La Orquídea",* de 1951, *"Mirad los Lirios del Campo",* de 1949, *"La Calle del Pecado"*, de 1954, y *"Casa de Muñecas",* de 1943) donde el melodrama argentino llega a cimas expresivas que pocos han logrado, y por otro lado un grupo de películas, la mayoría por momentos torpes, limitadas, vagas. Al primer grupo lo gobierna la solemnidad, la moral, lo simbólico y religioso. Con una cámara cuidada, una iluminación perfecta, una verdadera puesta en escena, este director nos ha dado cuatro o cinco de los mejores melodramas de la época, género en el que se abocó en la casi totalidad de su filmografía.

Arancibia nació en Buenos Aires, en enero de 1904, y falleció en la misma ciudad en agosto de 1964.

Filmografía:
• La novia (1961)
• Azafatas con permiso (1960)
• Y después del cuplé (1959)
• Amor prohibido (1958)
• La pícara soñadora (1956)
• Pájaros de cristal (1955)
• La mujer desnuda (1955)
• La calle del pecado (1954)
• La mujer de las camelias (1954)
• La orquídea (1951)
• Romance en tres noches (1950)
• Mirad los lirios del campo (1949)
• María de los Ángeles (1948)
• La gran tentación (1948)
• Romance musical (1947)
• Lauracha (1946)
• Casa de muñecas (1943)
• Su primer baile (1942)

Hugo Fregonese es un raro personaje del mundo del cine clásico que siempre se manifestó tomando un poco de distancia del corazón de nuestra industria. Distancia geográfica pero también estilística.

Acá, el melodrama se incrusta en el policial, policial visto como la novela negra norteamericana. De hecho ha realizado gran parte de su carrera como director en Hollywood y en otros países.

La mirada de Fregonese es comúnmente la del marginal, el delincuente, el que está solo y espera. Hay toda una movilidad del guión y la puesta en escena para rescatar y justificar a gentes que están acorraladas por la vida, o en situaciones trágicas o semi trágicas.

Desde la cámara, el encuadre es siempre preciso, franco, directo; con actuaciones siempre al límite, y una atmósfera por demás lograda de equívoco, mentira, falsedad, trampa.

"Apenas un Delincuente" (1949) y *"Donde Mueren las Palabras"* (1946) son, para nosotros sus dos grandes obras maestras.

Filmografía:
Más allá del sol (1975)
• La mala vida (1973)
• Los monstruos del terror (1970) (sin acreditar) España
• Pampa salvaje (1966) Hollywood
• La última batalla de los apaches (1964) Hollywood
• Marco Polo (1962) (Versión de los Estados Unidos)
• Harry Black (1958) Hollywood
• Seven Thunders (1957) Hollywood
• La spada imbattibile (1957) Italia
• "I tre moschettieri" (1956) Series de TV (episodios desconocidos) Italia
• I girovaghi (1956) Italia
• Martes negro (1954)
• The Raid (1954) Hollywood
vMan in the Attic (1953) Hollywood

• Soplo salvaje (1953)
• Tres historias de amor (1953)
• Untamed Frontier (1952) Hollywood
• My Six Convicts (1952) Hollywood
• El signo del renegado (1951)
• Apache Drums (1951)
• Muerte en las calles (1950) Chile
• Apenas un delincuente (1949)
• De hombre a hombre (1948)
• Donde mueren las palabras (1946)
• Pampa bárbara (1945)

No queremos dejar de nombrar a Julio Saraceni (1912-1998), al español (de Bilbao) Luis Bayón Herrera (1889-1956), al italiano de origen (Pescara) Luis César Amadori (1902-1977), el director oficial del peronismo, a Enrique Cahen Salaberry (1911-1991), y a León Klimovsky (1906-1996), entre otros artistas que configuraron este dibujo extraño, desconocido y poco valorado llamado cine argentino clásico. Más tarde, y ya fuera de la época industrial de los estudios, llegarán: Torre Nilsson, Leonardo Favio, Hugo Santiago, y José Martínez Suarez como los destacados de los sesenta y setenta.

Filmografías de los primeros reseñados en su etapa clásica e industrial (hasta 1960 aproximadamente):

Julio Saraceni
• La hermosa mentira (1958)
• Del cuplé al tango (1958)
• Marta Ferrari (1956)



Mirtha Legrand en MI NOVIA ES UN FANTASMA, de Francisco Mugica.

- El satélite chiflado (1956)
- Catita es una dama (1956)
- Un novio para Laura (1955)
- Más pobre que una laucha (1955)
- Los peores del barrio (1955)
- Veraneo en Mar del Plata (1954)
- La edad del amor (1954)
- Por cuatro días locos (1953)
- La mejor del colegio (1953)
- Bárbara atómica (1952)
- La última escuadrilla (1951)
- El hermoso Brummel (1951)
- Buenos Aires, mi tierra querida (1951)
- La barra de la esquina (1950)
- Alma de bohemio (1949)
- Nace la libertad (1949)
- El misterio del cuarto amarillo (1947)
- Cumbres de hidalguía (1947)
- La caraba (1947)
- María Celeste (1945)
- Los tres mosqueteros (1945)
- Nuestra Natacha (1944)
- La importancia de ser ladrón (1944)
- La intrusa (1939)
- Noches de carnaval (1938)

Luis Bayón Herrera

- Una cubana en España (1951)
- Con la música en el alma (1951)
- A La Habana me voy (1951)
- Buenos Aires a la vista (1950)
- El seductor (1950)
- Todo un héroe (1949)
- Fúlmine (1949)
- Maridos modernos (1948)
- Cuidado con las imitaciones (1948)
- Lucrecia Borgia (1947)
- Un marido ideal (1947)
- Tres millones y el amor (1946)
- No salgas esta noche (1946)
- Un modelo de París (1946)
- La amada inmóvil (1945)
- Una mujer sin importancia (1945)
- La danza de la fortuna (1944)
- Los dos rivales (1944)
- La piel de Zapa (1943)
- Pasión imposible (1943)
- La suerte llama tres veces (1943)
- La casa de los millones (1942)
- Secuestro sensacional (1942)
- Peluquería de señoras (1941)
- Cándida millonaria (1941)
- Joven, viuda y estanciera (1941)
- El más infeliz del pueblo (1941)
- La novela de un joven pobre (1941)
- Mi fortuna por un nieto (1940)
- Los celos de Cándida (1940)
- El astro del tango (1940)
- Amor (1940)
- Cándida (1939)
- Entre el barro (1939)
- Mi suegra es una fiera (1939)
- Jettatore (1938)
- Oro (1938)

Enrique Cahen Salaberry
- Mentirosa (1962)
- El bote, el río y la gente (1960)
- Venta de Vargas (1959)
- Parque de Madrid (1959)
- Juego de niños (1959)
- Carlota (1958)
- Susana y yo (1957)
- Enigma de mujer (1956)
- La dama del millón (1956)
- En carne viva (1954)
- Mi viudo y yo (1954)
- Sucedió en Buenos Aires (1954)
- Fin de mes (1953)
- Turismo social (1953)
- El infortunado Fortunato (1952)
- Mi mujer está loca (1952)
- Especialista en señoras (1951)

• Concierto de bastón (1951)
• Cuidado con las mujeres (1951)
• El heroico Bonifacio (1951)
• El ladrón canta boleros (1950)
• Argentina de fiesta (1950)
• Don Fulgencio (1950)
• Avivato (1949)
• Rodríguez, supernumerario (1948)
• Recuerdos de un ángel (1948)
• Un ángel sin pantalones (1947)
• El capitán Pérez (1946)
• Lauracha (1946)
• Su esposa diurna (1944)
• Su hermana menor (1943)

Luis César Amadori
• La casta Susana (1963)
• Pecado de amor (1961)
• Alerta en el cielo (1961)
• Mi último tango (1960)
• Un trono para Cristy (1960)
• ¿Dónde vas, Alfonso XII? (1959)
• Una gran señora (1959)
• Una muchachita de Valladolid (1958)
• La violetera (1958)
• Amor prohibido (1958)
• El amor nunca muere (1955)
• El barro humano (1955)
• Caídos en el infierno (1954)
• El grito sagrado (1954)
• La pasión desnuda (1953)
• La de los ojos color del tiempo (1952)
• Eva Perón inmortal (1952)
• Me casé con una estrella (1951)
• María Montecristo (1951)
• Pecado (1951)
• Nacha Regules (1950)
• Historia de una pasión (1950)
• Almafuerte (1949)
• Juan Globo (1949)
• Don Juan Tenorio (1949)
• Una noche en el Ta-Ba-Rín (1949)
• Dios se lo pague (1948)
• Una mujer sin cabeza (1947)
• Albéniz (1947)
• Mosquita muerta (1946)
• Santa Cándida (1945)
• Madame Sans-Gêne (1945)
• Dos ángeles y un pecador (1945)
• Apasionadamente (1944)
• Carmen (1943)
• Una mujer con pantalones (1943)
• Son cartas de amor (1943)
• Claro de luna (1942)
• La mentirosa (1942)
• Bajó un ángel del cielo (1942)
• El profesor Cero (1942)
• El tercer beso (1942)
• Soñar no cuesta nada (1941)
• Orquesta de señoritas (1941)
• La canción de los barrios (1941)
• Napoleón (1941)
• Hay que educar a Niní (1940)
• El haragán de la familia (1940)
• Caminito de Gloria (1939)
• Palabra de honor (1939)
• Madreselva (1938)
• Maestro Ciruela (1938)
• El canillita y la dama (1938)
• El pobre Pérez (1937)
• Puerto nuevo (1936)

León Klimovsky
• Salto a la gloria (1959)
• Llegaron los franceses (1959)
• Un indiano en Moratilla (1958)
• Los amantes del desierto (1957)
• Viaje de novios (1956)
• Miedo (1956)
• La pícara molinera (1955)
• El tren expreso (1955)
• El juramento de Lagardere (1955)
• Tres citas con el destino (1954)
• El conde de Montecristo (1954)

• La parda Flora (1952)
• El túnel (1952)
• El pendiente (1951)
• La vida color de rosa (1951)
• Suburbio (1951)
Marihuana (1950)
• La guitarra de Gardel (1949)
• Se llamaba Carlos Gardel (1949)
• El jugador (1948)

Leopoldo Torre Nilsson
• La terraza (1963)
• Setenta veces siete (1962)
• Homenaje a la hora de la siesta (1962)
• Piel de verano (1961)
• La mano en la trampa (1961)
• Un guapo del '900 (1960)
• Fin de fiesta (1960)
• La caída (1959)
• El secuestrador (1958)
• La casa del ángel (1957)
• Los árboles de Buenos Aires (1957)
• Precursores de la pintura argentina (1957)
• El protegido (1956)
• Graciela (1956)
• Para vestir santos (1955)
• Días de odio (1954)
• La tigra (1954)
• El hijo del crack (1953)
• Facundo, el tigre de los llanos (1952)
• El crimen de Oribe (1950)
• El muro (1947)



Pepe Arias en LA GUERRA LA GANO YO, de Francisco Mugica.



Conclusiones

Es de por sí curioso, por momentos, esforzarse tanto por defender lo propio, aún dentro del marco de nuestra cultura. Porque es muy cierto que nuestros mismos espectadores o degustadores del cine, en nuestro propio país, o bien desconocen, o no toman del todo en serio a nuestro cine clásico. Una lástima.

Parece mentira que estemos encerrados en medio de tantas falsedades, torpezas, ocultamientos, banalidades y egoísmos, que no nos dejen pensar de una manera más pura, más libre, más propia. Y esto no sólo ocurre con el cine, sino con la cultura en general y también con la historia misma. A veces pienso que si la cultura de la época (esta sobre modernidad progresista e insufrible) nos hace estas cosas con algo que ocurrió hace apenas cincuenta o sesenta años, qué cosas habrá tejidas alrededor de acontecimientos que ocurrieron hace siglos.

Pero vamos a tratar de enfocarnos en lo que estamos, el cine. Lo primero que me gustaría decir en estas conclusiones finales tiene que ver con un paralelismo importante, salvando ciertas distancias, entre el cine argentino clásico y Hollywood. Dice la leyenda negra de Hollywood toda una serie de insensateces respecto a lo comercial, al cine industrial, a la función de productores y productoras, a la mecanicidad de los filmes, a la cuestión del entretenimiento, etc. Hemos hablado ya, en este libro y en otras publicaciones, nuestro parecer al respecto. Para sintetizar, el Hollywood clásico es la razón suficiente del ser del cine. No sólo por sus monumentales obras y sus más pulidos artistas, sino también por sus políticas, por sus procederes, por sus formas y su manejo general del hacer del cine. Además de plantarse de manera inobjetable, como ninguna otra forma en la modernidad, frente al sistema y a la mentalidad liberal, sea ésta de derecha, de centro o de izquierda. Siguiendo con nuestra analogía, el cine argentino que circuló entre 1935 y 1960 aproximadamente, y con las excepciones del caso, produjo resultados más cortos, menos universales, pero bastante similares. Veamos.

Diez de los veinte o treinta mejores artistas que dio nuestro país de un siglo a esta parte, y aún me arriesgo a decir que el mundo de habla hispana, son los que revisamos breve y humildemente en las páginas de este libro. Sus obras han sido, en la mayoría de los casos, reconocidas por

todo el público que ha tenido acceso a ellas, amén de sus genialidades, sus temas, sus recursos de estilo y todo un modelo a seguir para todos aquellos que se dedican a esta actividad. También, fueron fiel reflejo del mundo nuestro, de nuestra territorialidad, de nuestro ser, nuestra historia y nuestra cultura. Como Hollywood, no miró a Europa para reconocerse, sino que se hizo su lugar propio y de prepo e hizo que Europa nos mirase. Una Europa por demás rendida a todos los nihilismos y materialismos posibles. Nuestro cine planteó la posibilidad única, o casi, durante los últimos doscientos años, de ser y encontrar para el mundo esa *otra* América, la hispana y católica. Ya rendida a un mundo casi invisible.

Pero además, nuestro cine intentó, estructuralmente, llevar adelante un sistema de estudios productores que gobernaban la política cinematográfica, al menos en el hacer, para que muchos de los artistas de aquel tiempo posean el marco y las condiciones para el desarrollo pleno de su actividad.

Hubo una diferencia fundamental de nuestro cine respecto a Hollywood. Nosotros dependimos siempre, de una forma u otra, del Estado. Y con ello, de los humores, defectos y virtudes de los diversos gobiernos de turno. Casi todos, excepto el primer peronismo (1943-1955), horrorosos, perdidos, ineficaces, torpes, dilapidando nuestro capital económico y cultural. Porque la historia de la Argentina es también la historia de un gran derroche. De talento, de capacidades, de héroes, de espíritu, de modelos, de formas, de contenidos, de arte.

Esta diferencia raigal posibilitó ciertos renacimientos temporales del cine norteamericano, y no así en estas tierras. Aquí, desde que la mentalidad liberal completó su esquema colonizador y totalitario, digamos desde los años sesenta y pico en adelante, ya no hubo vuelta atrás. Motivo por el cual, intuyo, se hace tan cuesta arriba la defensa de algo que primero permaneció en la indiferencia absoluta de parte de nuestra cultura y nuestra crítica, pero que ahora, digamos desde 1983 para acá, directamente se lo ha intentado borrar, tachar, castigar, y maldecir. Así estamos.

Propongo, para finalizar este trabajo, tratar sintéticamente diversos temas que han sido contenidos por el libro, a modo de aforismos o frases, o pequeños párrafos que definan cada uno de los tratamientos centrales que nos interesa destacar.

¿Qué es el arte, qué es el Cine?

El arte es la comunicación de ideas, en sentido platónico, mediante bellas formas. Apelando a lo estético, es decir: lo sensible. El cine es una de esas formas que, como característica general, posee dos historias: la primera es lo que vemos, la segunda es la simbólica, la que intuimos. El paso de una a la otra se da sólo a través de la puesta en escena. La puesta en escena está conformada por los procedimientos estructurales que ficcionalizan el relato: planos, simetrías, cortes, actuaciones, ejes, etc. La primera historia siempre está en campo, la segunda siempre está fuera de campo.

Lo Industrial

El cine es un arte industrial, con un apego doble a nuestra época materialista. Por un lado, porque el cine fue, desde un comienzo, mercancía, algo que se vende y se compra inevitablemente. Y por otro lado, porque su apego a la máquina lo ha puesto siempre en ese lugar. El cine nació y depende de por sí, de varias máquinas, más o menos sofisticadas. Se trata de trascender todo eso, y trascenderlo quiere decir no quedarse pegado sólo a lo industrial comercial, no quedarse pegado tampoco a la máquina y sus posibilidades, digamos, técnicas, y también saltar por sobre los simples recursos expresivos que muchas veces se los toma como fines en sí mismos, y no como lo que son: medios.

Pero también el cine se desplegó a través de diferentes formas industriales que hicieron posible el desar-

rollo en el tiempo de esta actividad tan particular. Sólo por cuestiones de costos, el cine es algo que necesita ser visto por decenas o cientos de miles de espectadores para, al menos, recuperar la inversión realizada. Pero además, la continuidad del hacer del cine ha sido posible fundamentalmente por el hecho de una mirada industrial y comercial, sin la cual no hubiera durado más de dos décadas (el tiempo de la novedad). Nuestro cine clásico ha fomentado y mantenido dichas formas, y cuando la industria quedó a la deriva, desde fines de la década del cincuenta en adelante, la actividad cinematográfica argentina cayó en un pozo del cual jamás volvió a salir.

Mentiras históricas

Es común a esta altura escuchar y leer mentiras de todo tipo, a veces medias verdades, que suelen ser peores. Respecto al cine, al cine clásico, y al cine argentino en particular, éstas abundan y se escudan en los más espurios intereses. Algunos pseudo ideológicos.

Una de las mentiras más comunes que se suelen decir respecto al cine argentino es que hasta 1943 brilló tanto en público como en belleza y que a partir del peronismo comenzó a caer. Basta ver las cifras para entender que es casi al revés. Pero curiosamente, dicha visión limitada es aquella que sostiene que lo mejor de nuestro cine argentino viene después del peronismo, entre 1960 y 1976, algunos de ellos, pocos, consideran que lo mejor de nuestro cine se dio en el último período democrático, desde 1983 hasta la fecha. Muchos de ellos no han visto las películas clásicas, o no las recuerdan. Algunos de ellos sostienen que el cine social de los treinta de Soffici, por ejemplo, era mejor que el de los cuarenta y cincuenta. Basta con ver *"La Gata"*, *"La Secta del Trébol"*, *"La Indeseable"* o cualquiera de los filmes de Soffici durante el peronismo para desmontar semejante falsedad. Considerar a directores como Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn, Manuel Antín, Leonardo Favio, el mismo Lautaro Murúa (todos ellos, emblemas de los años sesenta) a la altura de Hugo Del Carril, Manuel Romero o Francisco Mugica, es algo demasiado delirante. Algo similar podemos comparar en cuanto a los actores y actrices. El resultado sería el mismo, como las películas. La raíz de esto está en el enfoque industrial de la cosa, como señalábamos más arriba. Ni hablar de la mayoría de los pésimos directores que ha dado la Argentina en los últimos veinticinco años… sólo podemos encontrar escasas excepciones. De esto se desprende una contundente verdad: lo que sostiene al cine es una industria sólida y un país acompañando, y no unas cuantas escuelas de cine.

Otra mentira típica, y en la que se escuda también la anterior, tiene que ver con la leyenda negra sobre Hollywood. La cultura mundial de hoy habla del *otro cine* (¿?). Esa cultura europea, muy afrancesada, considera que todo lo americano es basura, excepto que imite, cite o parodie algo europeo, o peor aún, asiático. Nosotros caímos en esa volteada porque nos decidimos en más de una oportunidad como americanos. Nosotros, como Hollywood, en algún punto, nos tomamos en serio al cine. No sólo como parte fundamental de la cultura, sino como la cabeza de una cultura occidental en ruinas, a punto de perecer. Tal es así, que todo aquello que desde la letra se vio despreciado por ese cine omnipotente y furioso, que no proponía debates, sino que hacía, que no discutía, sino que decidía, eso molestó y mucho. Y evidentemente, en algún lugar, aún sigue molestando. Eso que allá, en el norte, va de Griffith a James Cameron (pasando por Capra, Lang, Minnelli, Hawks, Ford, Hitchcock, Preminger, Tourneur, Mankiewicz, Walsh y Coppola), aquí, y más humildemente, pasó, tiempo atrás, por Manuel Romero, Luis Saslavsky, Carlos Hugo Christensen, Daniel Tinayre, Mario Soffici y Hugo Del Carril. Cine entretenido, de género, con volumen y fuerza, con dos historias, con actores prodigiosos, con un presente mundial y argentino todavía posible, donde todo, absolutamente todo era gobernado por el fuera de campo.

El Peronismo o el Cine para pocos… ¿fomento a la cultura?

Desde la caída del peronismo en 1955 pasaron muchas cosas interesantes para destacar. El estado nacional comenzó a despreciar al cine, de diversas maneras: cierre del banco de crédito industrial, no sostuvo a ninguno de los productores que estaban quebrando, no dio créditos ni subsidios, casi que prohibió la actividad, de modo que el público fue mirando de a poco hacia otro lado y generó en pocos años daños culturales, sociales y económicos irreparables (al no hacer cine, se dejó de exportar prácticamente para siempre). Como todos sabemos, no fue el cine lo único que fue tratado en contra de lo que había hecho el peronismo durante una década o más, sino también cada uno de los estamentos políticos, institucionales, espirituales y sociales.

Pero la frutilla del postre la corona el gobierno militar de Aramburu, cuando en 1957 crea el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). ¿Para qué? Bueno, hoy, cincuenta años después, tenemos la respuesta. Evidentemente, la idea era (y es) suplantar a los estudios por una burocracia cultural que permita rápidamente anquilosar al cine como se había hecho con las artes anteriores. Volverlas museo. Desde una mirada de supuesto arte alto (y todas las pavadas laterales, directas o indirectas que esto quiera decir), fino, europeo, borrosamente intelectual, aburrido, largo, denso, y cualquier cosa menos entretenido, se intentó (y se logró con el correr del tiempo) neutralizar al cine nacional. Con la escusa social de fomento a la cultura, se han gastado miles y miles de millones de pesos en películas que pocos ven, que no cruzan nuestras fronteras, que no recuperan el dinero invertido, todo en nombre de una cultura y de un país en el que no creen, y nunca creyeron, y que se la han pasado saboteando por más de medio siglo.

Una última cosa al respecto. La actividad cinematográfica, y esto ha sido demostrado largamente, es privada y estructurada a través de estudios productores que custodien y manejen la mayor parte de la cadena de producción hasta la exhibición. Y no democratizándolo, como se suele decir. La palabra *democracia*, desde hace unos cuantos años la usa cualquiera y para cualquier cosa. Además, el éxito de la actividad no se mide por la diversidad y cantidad de filmes realizados y estrenados solamente, sino también por su aceptación, público, taquilla, exportación, etc. Comparemos: la media anual de estrenos de la época clásica argentina ronda los cuarenta y pico de filmes promedio. La media de la última década supera largamente las sesenta películas. ¿Y? El noventa por ciento de aquellas obtenían ganancias, llenaban las salas, eran largamente mejor cine, y más del treinta por ciento de esos filmes se exportaban. Hoy, las más de sesenta películas que hacemos por año, primero, no son inversiones privadas, sino en su mayoría es capital puesto por el estado, es decir por todos nosotros. El déficit estético salta a la vista. Sólo el veinte por ciento recuperan apenas la inversión del costo (una o dos al año dan verdadera ganancia), y una o dos al año salen del país, pero más por mendigar en festivales insignificantes que por una política seria de exportación o por demanda extranjera.

Derechos y obligaciones… amadas libertades

Una de las cosas más importantes que aprendí de chico es que no hay libertad sin autoridad. No hay libertad sin reglas, y por supuesto no hay libertad sin el cumplimiento de esas reglas, que alguien, alguna autoridad debe hacer cumplir. Los hombres tenemos, por tanto, derechos y obligaciones. No sólo derechos. Desde hace veinte años, lo único que escuchamos de todos los sectores (gremiales, sociales, estudiantiles, minorías étnicas, raciales, religiosas y sexuales, etc.) es reclamar derechos. Y nadie clama por las obligaciones. Por la de los demás sí (del Estado hacia ellos, sobre todo), pero por las propias, casi nadie. De eso trata, más o menos, la sobre modernidad en la que vivimos. Reclamar derechos, dar derechos, y despreo-

cuparse por las obligaciones. Son tantos los derechos supuestos que se han ido concediendo, que cada vez, inevitablemente, somos menos libres.

Todos tenemos derecho a filmar una película, ¿por qué? Supongamos que sí. Pero el estado tiene otras obligaciones también, que descuida día a día. Por corrupción, burocracia e ineficiencia, por tramposos e innecesarios subsidios, por razones torpemente ideológicas muchas veces, pero también por los cientos de millones que se lleva el cine (¿el cine?) cada año. ¿Cuáles son las obligaciones del estado, de cualquier estado? ¿Qué prioridades tiene? Pensemos. El fomento del comienzo, mal pensado y mal encarado, ha devenido en simple y llano gasto, desperdicio, derroche inútil. Como el transcurrir del país.

Quien escribe estas líneas ha sido beneficiario directa o indirectamente de subsidios estatales para la realización cinematográfica, y en parte hasta lo agradezco. Pero es hora de mirar para adelante, de mirar al otro y dejar de mirarse el ombligo. De dejar de lado ciertos egoísmos y *necesidades* pseudo espirituales para mirar el todo, antes que sea demasiado tarde. Temo, que ya es demasiado tarde.

El mundo a la deriva. Las chances del cine. Las chances del país.

La mentalidad liberal se ha propuesto indiscriminadamente apropiarse de la naturaleza. Pero no sólo de los así llamados recursos naturales, sino también, y fundamentalmente, de lo natural humano. Esto es: los comportamientos sociales, jerárquicos, individuales, familiares, civiles, políticos, sexuales, alimenticios, sanitarios, judiciales, administrativos y estéticos. Así fue creando una artificialidad global de la que hoy no es más que un laberinto imposible de sortear. La libertad en estos tiempos no es más que pura ilusión nihilista. En esta apropiación de y por la técnica, parafraseando a Faretta, todo lo espiritual ha sido cercado en pos de un mundo mejor, que de suyo no es tal, y por un supuesto equilibro, equidad, igualitarismo, y sinónimos varios que son pensados de manera materialista, como pura consecuencia de esa misma y salvaje apropiación. Para utilizar un ejemplo extremo: primero creamos la bomba atómica, y después reclamamos una para cada uno. El reclamo socializante e igualitario se prende de un supuesto derecho, ya vil y tardío. Pero nadie piensa en las obligaciones de la civilización humana, al menos de la occidental. Nadie piensa en términos de bien y mal, eso ya es viejo, retrógrado, antiguo. Así estamos.

De manera despiadada, el mundo moderno ha ocultado bajo la alfombra al espíritu. Todo es materia, cosa palpable y sólida, cuenta bancaria, usura, intereses, propiedades, lujos innecesarios, coches caros, paralelo a un coleccionismo de museo que huele a rancio, y del que nadie se confía en el fondo. El mundo se ha volcado casi en su totalidad a un materialismo estresante y delirante que no frena su aceleración constante hacia la nada. Ahí, dentro de ese terrible paquete, la cultura… dentro de ella, algo ya confusamente llamado cine.

El cine, como hecho mundial, ha llegado a su fin, o al ocaso al menos. Como la civilización. Esto no quiere decir que no se siga haciendo, que no mejore en algún punto, que no haya posibilidades para unos y otros. Nada de eso. Películas como *"Avatar"* (2010), de James Cameron, lo prueban. Es, sin dudas, una de las obras más grandes de este arte. En términos generales, el cine, estructuralmente, ha sido devorado por el mundo moderno en casi todas sus fases y recorridos. Es saludable de todas maneras saber que si bien ha terminado, o casi, ha llegado a su finalidad, a su meta. Ha sido una fuerte cuña de oposición al pensamiento liberal que recorre las venas de occidente, desde hace casi trescientos años. Seguramente, la cuña más grande y más importante del siglo veinte. Pero lo que es cierto es que las chances de reencauzamiento son pocas o nulas. Y si esto es así para el cine mundial, por ejemplo el norteamericano, hoy

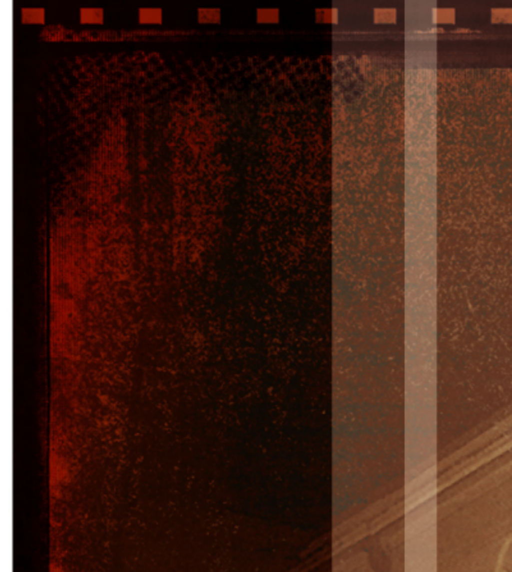
ya casi a la deriva total, qué decir de nuestro empobrecido y tímido cine argentino. Sin industria no hay cine, sin estudios productores no hay cine, al menos que dure, sin artistas y sin sistematizaciones no hay cine. Ni arte. El Renacimiento y el Barroco nos pueden enseñar mucho sobre esto. ¿Qué fue la Warner sino mecenas de grandes genios como Hitchcock, Ford, Walsh o Hawks?

Aún así, filmes como los revisados en este libro, artistas destacados como los analizados en este trabajo, siguen siendo modelo y paradigma para la realización cinematográfica actual. Sobre todo para hacer cine en nuestro país. Los modelos genéricos, las estructuras, las formas de narrar, los estilos, los recursos, etc. se nos vuelven indispensables para aquel que quiera profundizar desde cualquier lugar que se encuentre la cuestión del séptimo arte, sea como hacedor, como guionista, como técnico, como productor, como espectador o como crítico.

Vuelvo a decir, y para finalizar, que es de vital importancia la visión de la mayor cantidad de filmes posibles de los citados en todos y cada uno de los capítulos de este trabajo. Hoy, mediante el video, el DVD o Internet, se encuentran disponibles muchos de ellos. Sin las obras, nada de todo esto tiene el más mínimo sentido. Pero además, la visión crítica y profunda de cada una de estas películas pondrá a prueba mi visión, mi criterio y mi trabajo ensayístico. Lo cual permitiría, eventualmente, una mirada superadora y más completa sobre el tema.



Instituto de Comunicación y Arte
Universidad de La Punta





El Cine Argentino Clásico

El Cine Argentino Clásico es el resultado de un duro trabajo de investigación, visión y revisión de filmes que apunta a fortalecer la currícula de las materias relacionadas a las carreras de cine, y fomentar en los alumnos y colegas el acercamiento al cine clásico nacional. A la vez, reivindicar una época de nuestra historia y nuestra cultura muchas veces olvidada o ensombrecida por la indiferencia, y que creemos es de lo mejor que nos ha pasado en términos artísticos, pero también estratégicos, en doscientos años.

El libro parte de la grandeza de antaño, intentando llegar a explicar y explicarse las miserias y complicaciones del presente. Su lectura y la reflexión sobre el texto se nos antoja necesario y urgente.

www.ulp.edu.ar





GOBIERNO
DE LA PROVINCIA
DE SAN LUIS